RDMUSB

REVISTA DIGITAL de MÚSICA SACRA BRASILEIRA

RDMUSB
n. 4
ago./out.
2018

REVISTA DIGITAL DE MÚSICA SACRA BRASILEIRA

Tempo comum e partes fixas

n. 4

AGOSTO/OUTUBRO 2018

REVISTA DIGITAL DE MÚSICA SACRA BRASILEIRA

Endereço: Av. Manoel dos Reis Araújo, 902 - Santo Amaro
CEP 04664-000, São Paulo, SP Brasil
Tel.: +55 11 972781514
Homepage: http://www.rdmusb.org
E-mail: rdmusb@gmail.com

COMISSÃO EDITORIAL

ÁREA MUSICAL
Roberto Rodrigues (coord.), Bruno Tadeu Rodrigues Gomes,
Diego Muniz Costa, Felipe Bernardo, Rafael Carvalho de Fassio.

ÁREA CIENTÍFICA
Paulo Castagna (coord.), Fernando Lacerda Simões Duarte.

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Rafael Carvalho de Fassio

As partituras divulgadas deste volume com finalidades de divulgação e difusão cultural destinam-se a uso litúrgico, sendo expressamente vedada a sua comercialização. Permite-se a transcrição dos textos contidos nesta revista desde que citada a fonte. Os artigos representam opinião pessoal dos seus respectivos autores, não constituindo opinião institucional da RDMUSB e nem da sua Comissão Editorial.

Revista Digital de Música Sacra Brasileira, São Paulo, SP, Brasil, 2017-trimestral

ISSN n° 2595-6493, atribuído pelo IBICT – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia

Sumário

Artigos

O *motu proprio* de Pio X e seus impactos no patrimônio musical no Brasil: memórias, vestígios materiais e desafios para a pesquisa..... 8

Partituras

Missa "Papa São Pio X" (Marco Aurélio Xavier)..... 41

Missa a duas vozes e órgão (Pe. J. Geraldo de Souza) 53

Sim, irei - cântico de entrada (Pe. João Lyrio Tallarico) 67

Ofertório litúrgico nº 2 (Pe. João Lyrio Tallarico) 69

Senhor, vos ofertamos - ofertório popular 75

Pai nosso (Pe. João Lyrio Tallarico)..... 78

Pater noster (Pe. João Lyrio Tallarico)..... 82

Cordeiro de Deus (Pe. João Lyrio Tallarico) 85

Apresentação

Datado de 22 de novembro de 1903, precisamente no dia em que se recorda a memória de Santa Cecília – padroeira dos músicos – o célebre Motu Proprio "*tra le sollecitudini*", do Papa S. Pio X, completa hoje os seus 115 anos.

Contudo, não é preciso muito para concluir que o já centenário documento, de longa vigência, ainda ecoa distante da prática musical da maioria das igrejas brasileiras, não obstante os valorosos esforços de tantos músicos e sacerdotes empenhados, cada qual em sua realidade, em conferir-lhe eficácia concreta.

É este o tema a que se dedica o percuciente artigo de Fernando Lacerda Duarte que, de forma bastante crítica, analisa a influência que o Motu Proprio teve nas práticas musicais brasileiras, sobretudo no período que antecedeu a realização do Concílio Vaticano II.

A seção musical deste quarto volume da RDMUSB dedica-se ao repertório para o Ordinário da Missa e para o tempo comum.

Neste ensejo, não podemos deixar de agradecer imensamente a Marco Aurélio Xavier, regente e compositor, que nos honra em autorizar a publicação de sua Missa São Pio X, a três vozes iguais, composta em Petrópolis/RJ, em 1968. Uma peça que, como poucas, traduz com simplicidade e beleza os três requisitos postos pelo Papa S. Pio X para a música sacra: *santità, universalità e bontà di forme*[1].

Outro ordinário em português e bastante acessível à maioria dos coros é a Missa a duas vozes do Pe. José Geraldo de Souza, falecido em 2006. Dono de saudosa memória no Liceu Sagrado Coração de Jesus, no centro de São Paulo, o compositor estudou no Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma entre 1958 e 1964, mesma época do Concílio, tendo vivenciado com intensa atividade musical as décadas posteriores e os desafios de sua quotidiana aplicação.

Completam o presente volume da RDMUSB composições próprias e arranjos de autoria do Pe. João Lyrio Tallarico, com opções acessíveis para ingresso ("Sim, irei") e ofertório ("Ofertório Litúrgico nº2", além do arranjo do tradicional "Senhor, vos ofertamos"), bem como duas opções para o Pai

[1] Em português, santidade, universalidade e qualidade formal.

Nosso (em latim e português) e um Cordeiro de Deus, que encerra a seção musical.

Desejamos a todos boa leitura! E viva a Santa Cecília!

São Paulo, 22 de novembro de 2018
memória de Santa Cecília, padroeira dos músicos

RAFAEL CARVALHO DE FASSIO
Coordenador Editorial da Revista Digital de Música Sacra Brasileira- RDMUSB

Artigos

RDMUSB

O *motu proprio* de Pio X e seus impactos no patrimônio musical no Brasil: memórias, vestígios materiais e desafios para a pesquisa

*Fernando Lacerda Simões Duarte**

Introdução. Sinzig, Röwer, Lehmann, Trigueiro e outras lacunas nos estudos sobre o período. Memórias, acervos, preservação e resgate do patrimônio musical restaurista. Norma, contexto e as práticas do presente. Considerações finais. Referências.

Introdução

Há exatos cento e quinze anos, Pio X promulgava o principal documento que viria a estabelecer as diretrizes para a produção e a prática musical litúrgica na Igreja Católica Romana nas seis décadas que antecederam o Concílio Vaticano II (1962-1965), o *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*" – ou "*Inter plurimas pastoralis*" –, de 22 de novembro de 1903. Este documento propunha-se a ser um "código jurídico de música sacra", estabelecendo critérios a serem observados na composição e interpretação das obras musicais de função religiosa, e fornecendo bases para o juízo de admissibilidade dessas obras, quando de seu exame pelas comissões diocesanas de música sacra, a fim de serem divulgadas ou censuradas, a depender de sua adequação ou não aos paradigmas. A produção e as práticas musicais ocorridas no Brasil nos sessenta anos que separam a promulgação do *motu proprio* e a Constituição Apostólica

* PPG-Artes / UFPA – CAPES / PNPD. lacerda.lacerda@yahoo.com.br

"*Sacrosanctum Concilium*", de 1963, dialogam, de algum modo com o documento de Pio X.

No Brasil, mesmo antes da promulgação, muitos músicos já se articulavam em defesa da restauração da música litúrgica a uma suposta condição de dignidade que havia sido perdida em razão de sua "contaminação" pela música dos teatros, em consonância com os movimentos restauristas europeus – em curso ao longo do século XIX. O "Projeto do Regulamento de Música Sacra na Archidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro", decorrente de uma campanha iniciada em 1895, ilustra este fato (GOLDBERG, 2006). Encorajava tal campanha o fato de um regulamento semelhante já ter sido aprovado à época em Fortaleza, pelo bispo do Ceará. Aprovação da proposta de regulamento na então capital federal representaria, contudo, uma mudança drástica nos costumes musicais estabelecidos, o que acabou por implicar a derrocada da campanha:

> Devido às reações do meio social e, até mesmo, religioso em oposição ao documento, o Arcebispo não se definiu pela sua aprovação. E, apesar da indignação causada no círculo artístico, intelectual e político envolvido na campanha, o clero no Rio de Janeiro se manteve em estado de silêncio e reserva. Foi somente após a promulgação do Motu Próprio pelo Papa Pio X, em 1903, que então a igreja veio a se interessar e se manifestar pela música sacra católica (MATOS, 2012, p.1700).

As possíveis implicações do *Regulamento* para a Arquidiocese do Rio de Janeiro devem ser transportadas, em grau muito mais ampliado, para o *motu proprio* de Pio X, que visava coibir práticas musicais que aproximassem a música litúrgica do repertório praticado nos teatros, ou seja, a ópera e a música sinfônica, estabelecendo em seu lugar um novo paradigma para a produção de repertório, com influências da polifonia do século XVI e do canto gregoriano, ainda que de modo a

manter características musicais do período, a exemplo das progressões harmônicas românticas das obras que integram o chamado repertório restaurista. Fato é que não foram todos os compositores que cumpriram estritamente os ditames do documento pontifício de 1903, ao contrário, no Brasil, as negociações em relação aos paradigmas romanos operaram pelas mais diversas vias, passando pelo modelo de acompanhamento instrumental com divisões rítmicas, por adaptações da instrumentação para bandas de música e até mesmo pela construção de melodias mais líricas, com uso de ornamentação (DUARTE, 2016).

De volta ao entresséculos que antecede a promulgação, a atuação de religiosos franciscanos de origem alemã buscava difundir no país o modelo restaurista que viria a ser estabelecido no *motu proprio*, mas que já constava, ao menos em parte, no Decreto n.3.830, da Sagrada Congregação dos Ritos, de 24 de setembro de 1894. A composição e difusão das obras dos frades Pedro Sinzig e Basílio Röwer apontam para a busca pelo estabelecimento de um modelo restaurista nos serviços religiosos solenes, em missas compostas em língua latina, com melodias sóbrias e acompanhamento instrumental que se limitava a sustentar o canto, mas também com o caráter funcional do cotidiano das paróquias, com a publicação de cantos religiosos populares em língua vernácula – manual *Benedicte*, publicado pela tipografia *Pustet* de Regensburg, em 1899 –, para as missas baixas, dando sequência ao trabalho iniciado por missionários lazaristas em meados do século XIX. Assim, após a coletânea *Canticos espirituaes colligidos pelos padres da Congregação da Missão Brasileira impressos com a approvação do Ex.mo Sr. Bispo de Mariana*, de 1867, outras tantas, de caráter restauristas se seguiram, muitas delas reportando-se às anteriores ao republicarem alguns cânticos, tais como *Benedicte*,

Hosana!, *Cecília*, *Nova coleção de cânticos sacros*, *Flores do Altar* e *Manual do Catechista*.

Após a promulgação do *motu proprio*, muitas composições restauristas passaram a ser difundidas nas muitas paróquias e catedrais brasileiras, dentre as quais, as muitas missas e motetos do monsenhor Lorenzo Perosi – maior expoente do movimento restaurista –, obras de Licinio Refice, Ignaz Mitterer, Johann Gustav Eduard Stehle, Franz Witt, Michael Haller, Oreste Ravanello, Bonaventura Somma, Peter Griesbacher, Luiz Iruarrizaga (claretiano), Pedro Piel, Frei Gaudêncio Engelhardt, Max Filke, J. Ev. Haberl, Pagella. Para além destes compositores atuantes, sobretudo na Europa, a produção musical no Brasil também foi considerável, fosse por compositores brasileiros, fosse ainda por estrangeiros residentes no país, dentre os quais é possível citar os clérigos Pedro Sinzig, Basílio Röwer, Manuel Cardoso, Alberto Kruse (Tomás Samaí), Bernardino Bortolotti, Feliciano Trigueiro, Jorge Albino Zanchi, Pacífico Chirino, Gregório de Protásio Alves, Theodoro de Serravalle Carda, Damião Prentke, Luiz Gonzaga Mariz, Frederico Maute, Jorge Braun, João Batista Lehmann, Plácido de Oliveira Guimarães e Hildebrando S. Martins, bem como os leigos Furio Franceschini, Joachim Capocchi, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Fancisco Braga (DUARTE, 2016). Uma quantidade expressiva de mulheres também atuou no fazer musical religioso católico neste período, das quais é possível destacar as compositoras Maria da Annunciação Lorena Barbosa, Elvira Barcellos, Celeste Jaguaribe, Marcelle Guamá, Cândida Acatauassú Nunes e madre Julia Cordeiro. Igualmente expressiva foi a quantidade de mulheres intérpretes, organistas, regentes ou cantoras de diversos coros – muitos dos quais, da Pia União das Filhas de Maria – espalhados pelo país (DUARTE, 2018).

Esse passado restaurista relativamente recente ainda é muito marcante na memória da música religiosa no Brasil, inclusive pelo fato de muitos cânticos adaptados ou compostos no período ainda serem executados, tais como *A nós descei, Divina Luz*, *A morrer crucificado*, *Rorate coeli desuper* (Quando virá, Senhor, o dia), *Viva a mãe de Deus e nossa*, dentre muitos outros. O vestígio mais recorrente da produção musical sob a égide do *motu proprio* no Brasil ainda pode ser encontrado em grande parte das paróquias, a *Harpa de Sião*, coletânea publicada pelo padre verbita João Batista Lehmann, em parte de canto ou em partitura para canto e órgão, em 1922, com diversas edições posteriores. Esta coletânea foi tão difundida em todo o país quanto o *Hinário Litúrgico* da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) o foi após o Concílio Vaticano II, ou como tem sido, mais recentemente, a coletânea *Louvemos ao Senhor*.

Pesquisando a produção e as práticas musicais restauristas há cerca de dez anos, optamos, no presente trabalho, por uma abordagem menos voltada às práticas musicais entre 1903 e 1963, mas aproximarmo-nos do presente, ao abordarmos os vestígios materiais e as memórias destas práticas musicais, localizados em acervos, nos instrumentos musicais, mas também nesse repertório do passado que ainda hoje é cotidianamente executado. Assim, este trabalho oscila entre a liberdade de um ensaio e a rigidez da investigação científica, partindo dos seguintes problemas: quais as lacunas de estudos sobre a produção e as práticas musicais pré-conciliares do século XX no Brasil? Quais vestígios materiais relacionam-se aos impactos diretos do *motu proprio* nas práticas musicais brasileiras ou das negociações em relação a tais normas, onde é possível encontrá-los e como proceder à sua preservação? E principalmente: o que a promulgação de um "código jurídico de música sacra" e sua posterior

derrogação ou contraposição pela própria Santa Sé e por estudos posteriores realizados no Brasil têm a nos dizer sobre as práticas musicais do presente e o controle destas práticas? Para responder a tais questões, recorremos aos dados que obtivemos em nossa pesquisa documental *in loco* para realização de nossa tese doutoral, bem como às pesquisas posteriores, além do procedimento bibliográfico. Oportunamente, apresentaremos referenciais teóricos relativos à memória e às identidades, bem aquele ligado mais diretamente ao estudo do patrimônio musical.

1. Sinzig, Röwer, Lehmann, Trigueiro e outras lacunas nos estudos sobre o período

Apesar da existência de estudos sobre a Restauração musical em âmbito geral (ENOUT, 1964; GOLDBERG, 2006; GODINHO, 2008; MATOS, 2012; DUARTE, 2016), acerca de compositores restauristas (FREITAG, 1981; AQUINO, 2000; IGAYARA, 2001; BATISTA, 2009; DUARTE, 2012) e acervos, práticas ou movimentos musicais em regiões específicas (SCHUBERT, 1980; VERMES, 2000; TRAMONTE, 2017; LOPES, 2018), ainda existe considerável campo a ser mais detalhadamente investigado e compreendido. Este item é dedicado, portanto, a quem está ou busca estar nas universidades com o objetivo de realizar investigação científica de vertente histórica, mas também a todas e todos que buscam conhecer de maneira mais aprofundada a história das atividades musicais da própria paróquia ou da diocese onde atua, por exemplo. Assim, começamos apresentando brevemente cinco compositores atuantes na Restauração musical no Brasil, sobre os quais não existem trabalhos acadêmicos específicos que considerem suas obras musicais de

maneira sistemática. São eles frei Pedro Sinzig (1876-1952), frei Basílio Röwer (1877-1958), padre João Batista Lehmann (1873-1955), frei Alberto Kruse, de pseudônimo Tomás Samaí (1892-1956) e frei Feliciano Trigueiro (1917-1955); talvez os dois últimos menos conhecidos, por terem atuado em regiões mais afastadas da então capital federal, e o último deles, o único brasileiro, sendo os demais, alemães. A pesquisa biográfica foi realizada a partir dos obituários dos religiosos, publicados na revista *Música Sacra* – editada entre 1941 e 1959 pela Editora Vozes de Petrópolis, muitos anos sob a direção de frei Pedro Sinzig.

Frei Basílio Röwer nasceu na Alemanha, em 1877. Foi menino cantor na sua infância e adolescência, seguindo os estudos do canto gregoriano no seminário franciscano a partir de 1892. Chegou ao Brasil em 1894, como missionário, tendo tomado o hábito no convento de Salvador, na Bahia, em 1896. Do mesmo modo que Röwer, muitos religiosos europeus vieram para o Brasil a partir do último quartel do século XIX, em uma autocompreensão da Igreja Católica conhecida como Romanização. Estes religiosos tinham como objetivo restaurar as atividades dos conventos que entraram em franco declínio desde meados do século XVIII, quando o Marquês de Pombal determinou que se proibissem noviços nos conventos existentes. Dentre as principais características da Romanização, estavam o reforço à autoridade do papa, a centralização das atividades religiosas na figura dos clérigos, a padronização da liturgia de acordo com os modelos romanos – Rito de São Pio V – e uma intensa atividade religiosa que se estendia também aos campos da educação e da saúde.

No Brasil, frei Basílio aperfeiçoou-se em música, com aulas que recebera de seu confrade, frei Estanislau, e da leitura das obras do

compositor restaurista Pedro Griesbacher. A partir de 1903, suas obras passaram a ser editadas na Alemanha, tendo sido consideravelmente difundidas no Brasil, conforme pudemos observar em nossas pesquisas documentais *in loco*. Além dos acervos franciscanos, o acervo do maestro Furio Franceschini – recolhido à Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo – conserva um número expressivo de partituras com obras de Röwer. Várias missas, *Te Deum*, uma ladainha, hinos, motetos, uma cantata e um livro acerca do *motu proprio* de Pio X – que será abordado mais adiante – integram a vasta obra musical e sobre música do franciscano. Röwer foi ainda o historiador de sua ordem, publicando obras como *A província franciscana da Imaculada Conceição*, *A ordem Franciscana no Brasil* e *Páginas da História Franciscana no Brasil* (GUIMARÃES, 1958).

Frei Pedro Sinzig foi seguramente o compositor mais destacado da "geração do *motu proprio*" no Brasil, não apenas por sua obra musical, mas também por ter dirigido o principal periódico sobre a temática no período, a revista *Música Sacra*, que divulgava composições, promovia debates teóricos, históricos e teológicos sobre a música religiosa, trazia notícias sobre as práticas musicais de diversas regiões do país, noticiava aquisições e inaugurações de órgãos, bem como os resultados das avaliações de obras realizadas pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, que o próprio Sinzig presidia. Se ações anteriores, no sentido de sistematizar a produção musical restauristas, já haviam sido realizadas, por exemplo, por Furio Franceschini, na primeira década do século XX, com a *Musica Sacra* e depois, com *Musica Ecclesiastica*, editada por José Cappocci, na década de 1930, ambas em São Paulo,

nenhuma delas teve alcance tão expressivo e representatividade nacional quanto a dos franciscanos, editada em Petrópolis.

No âmbito da composição musical, o alemão que havia editado as coletâneas *Benedicte* e *Cecília* produziu ainda um considerável número de missas, ladainhas, motetos, coletâneas de modinhas, obras instrumentais e uma cantata sobre a vida de Santo Antônio. Dentre as obras listadas por frei Romano Koepe (1953), as composições se estendem até a marca do op. 85, sendo que várias delas apresentam diferentes versões. Além disto, sistematizou coletâneas de música instrumental, inclusive com repertório para banda de música. Quando de sua estada na Bahia, sistematizou a coletânea *Flôres do Altar*, de onde seriam extraídos os cânticos para um *Manual do Catechista*. Além disto, frei Pedro produziu obras de caráter didático, voltadas ao estudo de harmonia e composição, além de um dicionário musical. Em nossa pesquisa de campo, tivemos contato com publicações de obras de Sinzig na Alemanha e muitas no Brasil. Não conseguimos encontrar, contudo, um acervo que reúna integralmente sua obra. No Convento de Santo Antonio, no Rio de Janeiro, restam apenas os exemplares da revista *Música Sacra*. O Instituto Teológico Franciscano, em Petrópolis parece ser o que guarda maior número de fontes, mas ainda assim está longe de sintetizar a vasta atuação do religioso no campo da música. Ademais, vale ressaltar que a atuação de Sinzig entendeu-se ainda ao campo da literatura e da religião, de maneira mais ampla, sendo sua complexa personalidade um amplo campo para pesquisas que ainda não foi explorada especificamente no tocante à música, senão transversalmente em nossos trabalhos e em publicações de outros pesquisadores.

Padre João Batista Lehmann nasceu na Alemanha, tendo estudado e/ou atuado como músico sacro na Alemanha, Holanda e Áustria, antes de chegar ao Brasil, em 1900. Seu ingresso na Congregação do Verbo Divino ocorreu em 1890, na Holanda. Teve em comum com Sinzig um de seus professores de música, o compositor Pedro Piel. Outra semelhança em relação a Sinzig é a abrangência de sua atuação: escreveu livros, foi editor de periódicos religiosos – *Lar Católico* e *Magnificat* –, além de compositor e músico intérprete. *Harpa de Sião* é certamente a publicação mais conhecida do padre Lehmann, contudo, sua produção foi bastante vasta, tendo organizado ainda uma coletânea para a Semana Santa, um método e uma *Antologia* de obras para harmônio, composto a *Missa "Jesus Crucificado"*, um *Te Deum*, dentre outras obras (MURICY, 1955). Além da referida coleção que é uma espécie de ícone da Restauração musical no Brasil, exemplares da produção de Lehmann foram por nós localizados nos mais diversos acervos brasileiros, dando a dimensão da difusão de sua obra no país. A preocupação em produzir um material que se adequasse à realidade brasileira, valorizando os cantos religiosos populares e valendo-se de relativa simplicidade nas composições, parece ter sido uma das principais razões para tão ampla difusão. Apesar da intensa atuação de Lehmann em Juiz de Fora - MG, foi-nos informado, quando de nossa visita à casa dos religiosos na cidade, que lá não eram guardadas fontes musicais, sendo, provavelmente, o coral *Mater Verbi*, de um colégio ligado à congregação, a principal entidade custodiadora das fontes dos verbitas no presente.

Frei Alberto Kruse atuou principalmente na região do Tapajós, no Pará, nas cidades de Santarém, Óbidos, Oriximiná e na missão Cururu. Do mesmo modo que Sinzig e Röwer, veio da Alemanha para Salvador, na Bahia, tendo atuado ainda no Recôncavo Baiano, antes

de ser transferido para o Pará, em 1929. Ao compor, utilizava o pseudônimo Tomás Samaí. Além das composições, frei Alberto procedeu ainda ao recolhimento e transcrição de canções religiosas cristãs entre os indígenas, algumas das quais foram harmonizadas por Heinrich Lemacher e publicadas na revista *Música Sacra*. A obra musical de Alberto Kruse foi catalogada por Wilson Fonseca (1957) e publicada no primeiro número da revista em 1957. Segundo Fonseca, as fontes contendo os trabalhos iniciais de Kruse foram totalmente destruídos por ele mesmo, restando somente os trabalhos da fase em que passou a compor sob o pseudônimo de Tomás Samaí. Foram 26 obras publicadas no suplemento da revista *Música Sacra*, além de uma *Missa em Si bemol*, publicada pela editora Mensageiro da Fé, em 1947. Wilson Fonseca apontou, finalmente, uma terceira fase, compreendida pelos últimos cinco anos da produção de Samaí, com dois ciclos de cantos religiosos em língua vernácula acompanhados de órgão, o primeiro a uma e o segundo, a três vozes iguais, totalizando dezessete composições, um *O sacrum convivum* a três vozes mistas, quatorze cantos em latim e vernáculo a quatro vozes mistas, oito missas ou partes de missas, em língua latina, uma das quais, uma *Missa das crianças*, com texto em vernáculo do padre Manuel Albuquerque, para uma voz e com acompanhamento de órgão, um hino e um *Stabat Mater*.

A atuação de Kruse e de outros franciscanos, como Ambrósio Philipsenburg, na região do Tapajós parece ter sido impactante inclusive na formação de conhecidos compositores da região, como Wilde e Wilson Fonseca[2]. Ademais, os religiosos foram responsáveis

[2] "Quando em setembro do ano recém-findo lhe enviei, para apreciação, como já se vinha tornando praxe, a minha 'Missa in honorem Sancti Augustini', para 4 vozes mistas, jamais me passou pela mente que seria o último trabalho a ser por ele

pela direção do coro da catedral de Santarém durante décadas. Em pesquisa de campo na cidade de Santarém, infelizmente não encontramos documentos musicográficos referentes à atuação destes religiosos, tampouco tivemos acesso à biblioteca do convento franciscano. Resta-nos proceder, em breve, à investigação na cidade de Óbidos, também no Pará – distante três horas, de barco, de Santarém, de onde obtivemos resposta satisfatória sobre a existência de um acervo e de um órgão tubular[3] –, já que nossa pesquisa em Oriximiná – distante quatro horas de Santarém, por rio – também não nos revelou fontes documentais. Assim, encontramo-nos mais uma vez diante das limitações acerca do conhecimento das práticas musicais do passado através dos documentos. Cremos, contudo, que caso fosse realizada uma pesquisa baseada em história oral na região, muito das práticas do passado haveriam de ser reveladas, especialmente aquelas que envolveram a atuação dos franciscanos na missão junto aos indígenas. Chama a atenção, contudo, o fato de o próprio Wilson Fonseca ter tido em seu acervo particular fontes contendo todas as obras que catalogou:

> Acha-se a minha biblioteca musical enriquecida de todas estas produções, inclusive manuscritos do autor, alguns com dedicatórias autografadas como esta: "Para o Isoca (apelido pelo qual sou tratado

---

observado. Devolveu-me o manuscrito, depois de algumas semanas, com a indicação de 3 paralelas de quintas, interrogando: 'Escreveu as paralelas *deliberadamente*?' E no fecho do modesto trabalho lançou apenas esta palavra que conforta: 'Parabéns! (a) Frei Alberto'. Vindo a Santarém em princípios de novembro, procurou-me e sentenciou: 'A sua missa está boa e graças a Bach (aconselhava-me sempre o estudo permanente de Bach, Palestrina, Lemacher e outros) você vai tendo muito progresso'. Respondi-lhe, então: 'Graças a Bach, sim, mas por intermédio da bondade de Frei Alberto!' Disse-me, em seguida, que desejava ouvir a missa" (FONSECA, 1957, p. 54).

[3] Registre-se o agradecimento à colega Jucélia Estumano Henderson pela informação.

> na intimidade) e seu Coro! (a) Fr. Alberto O. F. M. Oriximiná, 8-10-1956".
>
> Encontra-se também, entre os manuscritos de Frei Alberto, uma "Cantata" (Música Sacra) datada de 1942, na Missão Cururu, com texto no dialeto dos índios Mundurucus (FONSECA, 1947, p.54).

No momento, buscamos localizar o paradeiro de tais fontes, bem como conhecer as fontes recolhidas ao acervo da cidade de Óbidos, a fim de mais bem compreendermos as práticas musicais religiosas da região do Alto Tapajós, em especial, o trabalho dos religiosos franciscanos junto aos Mundurucus.

O último religioso aqui abordado é o único brasileiro dentre os cinco compositores. Frei Feliciano Trigueiro nasceu em João Pessoa - PB, em 1917. Era filho do organista da catedral da cidade, que, segundo o próprio frade, havia sido também compositor. Trigueiro também esteve na Alemanha, em seus estudos tendo chegado a ser um dos organistas do Colégio Seráfico de Bardel, na década de 1930. Em 1936, tendo recebido o hábito franciscano, retornou ao Brasil para dar prosseguimento aos estudos em Olinda e Salvador. Sua atuação no Brasil foi ampla: João Pessoa, Ipauarana-PB, Santarém-PA e Canindé-CE. Em 1949 foi à Escola de Música Sacra do Rio de Janeiro – ela própria, uma lacuna em termos de estudos – tomar aulas com frei Pedro Sinzig. Do mesmo modo que Sinzig e Lehmann, Trigueiro dirigiu um periódico católico em Salvador, *Mensageiro da Fé*. Trigueiro teve oito obras musicais publicadas no periódico Música Sacra – motetos e hinos –, treze obras publicadas com numeração do *opus*, das quais, missas, coletâneas, um *Te Deum* e uma novena, além de vinte e duas obras não numeradas cujo paradeiro das fontes não foi indicado no obituário (FREI FELICIANO TRIGUEIRO, 1955).

A escolha de frei Feliciano e a menção a seu pai neste item nos remetem não apenas a uma lacuna no âmbito da pesquisa, mas ao risco de perecimento de fontes musicais. Quando de nossa pesquisa de campo, estivemos na Catedral de João Pessoa e nos foi informado que não restavam ali quaisquer documentos musicográficos. Um dos colaboradores da pesquisa – que, por razões éticas, não será identificado – mencionou ter visto o descarte de tais fontes por parte de um clérigo atuante na Catedral, que chegou a proibí-lo de recolher as partituras e levá-las para casa, pois estas deveriam ser, em sua concepção, descartadas. Assim, parte do passado musical da catedral foi intencionalmente apagado por decisão de uma só pessoa, cuja legitimidade para fazê-lo talvez se justificasse em razão da posição que ocupava, mas que certamente não se justifica quando se pensa nos resultados de sua decisão. Ademais, à exceção de Ipauarana, estivemos em todas as cidades onde frei Trigueiro atuou, e pudemos perceber que apesar de existirem acervos pontuais ligados aos franciscanos em Recife e Salvador, não localizamos uma coleção de obras específica do religioso. Ademais, em grande parte das casas religiosas visitadas, sequer existem fontes musicais deste período.

Em suma, se as fontes são escassas, mesmo onde ainda há fontes disponíveis, também faltam pesquisas. Muitos acervos brasileiros não revelam a obra de um único compositor, mas poderiam levar-nos a conhecer as práticas musicais daquela comunidade específica no passado, e a buscar conexões destas práticas com o presente. Neste sentido, é possível citar um vasto campo de pesquisa em colégios e hospitais onde congregações religiosas diversas atuaram. Os acervos da capela do Hospital Dom Luiz I, em Belém-PA, e aquele recolhido ao colégio Santa Úrsula, em Ilhéus-BA, que temos estudado há algum tempo, são exemplos de tais possibilidades de estudo. Nos dois

casos, trata-se de acervos produzidos em práticas musicais ligadas a religiosas, as Filhas de Sant'Anna e as Ursulinas, respectivamente. Assim, as práticas musicais em conventos, mosteiros e demais casas religiosas, as opções feitas na seleção do repertório, o modo como as músicas eram executadas e até mesmo uma produção musical local são um amplo caminho para futuros estudos sobre a música religiosa no Brasil anteriormente ao Concílio Vaticano II.

Outro impacto particularmente marcante do *motu proprio* de Pio X diz respeito à instrução musical do clero, obrigatória até a Constituição Apostólica "*Sacrosanctum Concilium*". Assim, ao longo de décadas, os seminários foram também espaços de formação musical, tendo sido produzidas não poucas obras de caráter didático-musical, tais como métodos de canto gregoriano e de instrumentos musicais. Este viés da história da pedagogia musical em âmbito religioso também se apresenta como um campo vasto de investigação, que requer análise dos documentos produzidos pelos seminários. As bandas de música formadas nos seminários geridos pelos lazaristas ou a atuação de dom Marcolino Dantas – primeiro arcebispo de Natal-RN – como professor de música no seminário da Bahia são exemplos deste vasto campo que ainda carece de pesquisas.

A última lacuna que julgamos relevante pontuar diz respeito à ativa participação feminina – de leigas e de religiosas – na Restauração musical católica no Brasil. Apesar de ter sido absolutamente intensa, foi ainda muito pouco estudada (TRAMONTE, 2017; DUARTE, 2018). Este campo nos parece não apenas vasto, mas muito necessário para uma Musicologia histórica que se ocupe das práticas musicais do passado, de sua funcionalidade e das pessoas que as realizavam, mais do que do "garimpo" de obras primas do passado e o

estabelecimento de um rol de compositores canônicos – todos ou quase todos eles, homens.

2. Memórias, acervos, preservação e resgate do patrimônio musical restaurista

A abordagem do patrimônio musical aqui proposta baseia-se nas quatro categorias estabelecidas por Ezquerro Esteban (2016) para o que denominou patrimônio musical. A primeira delas é o patrimônio musical espacial, e diz respeito aos lugares onde se praticava música. A partir do que foi visto até o momento, nota-se que, por força do *motu proprio* de Pio X, as práticas musicais excediam os limites dos templos católicos, fossem eles paroquiais ou as casas religiosas, estendendo-se também aos seminários e até mesmo às missões em tribos indígenas. Ao pensar estes espaços como patrimônio musical, fica mais evidente a relação entre o ambiente em que se praticava música, sua função e as características do repertório executado. Um exemplo disto é a cantata feita na missão Cururu pelo frei Alberto Kruse, que dialogava diretamente com a cultura dos Mundurucus.

Pensar o modo como o repertório de função ritual era executado também passa necessariamente pela compreensão do espaço cultual: os púlpitos, de onde eram cantados o Evangelho e as leituras, o coro alto, onde religiosos cantavam, por vezes, seus ofícios e, nas paróquias, quase sempre os instrumentistas posicionavam-se junto aos cantores para a execução, a rua, onde eram realizadas as procissões, dentre outros ambientes. Ao confrontarem-se as características do templo com os vestígios materiais nele existentes das práticas musicais, é possível supor, por exemplo, o modo como determinado repertório soava, o posicionamento dos cantores, e até

mesmo se um único harmônio daria conta de acompanhar um coro em uma solenidade, ou se o reforço de uma banda de música era conveniente. Recorrer à iconografia é particularmente relevante para a compreensão deste espaço.

Outro aspecto relevante diz respeito à compreensão dos processos de mudança na estrutura da liturgia que implicaram transformações também no espaço do culto e como isto pode ter resultado nas atuais configurações dos templos. É possível pensar, a título de exemplo, que o uso de grandes livros de coro ainda era comum em algumas igrejas no início do século XX. Para o uso de tais livros, era necessário o facistol, uma grande estante de madeira (muitas vezes, giratória) onde eram posicionados tais livros. Ainda comum em muitas igrejas da região Nordeste do Brasil, são raros os exemplos sobreviventes destas peças do mobiliário em outras regiões do país. Para além das reformas, é necessário ter em vista ainda a demolição de templos e o aparecimento de novas concepções arquitetônicas, após o Concílio Vaticano II, e questionarmos se tais novidades dialogam de algum modo com as concepções musicais pós-conciliares.

A segunda categoria elencada por Ezquerro Esteban (2016) diz respeito ao patrimônio musical organológico, ou seja, aos instrumentos musicais enquanto vestígios de práticas musicais do passado. Ao determinar o órgão tubular como instrumento oficial do rito latino, o *motu proprio* de Pio X estimulou as aquisições destes instrumentos por parte das paróquias, bem como a organaria, enquanto atividade profícua no Brasil, especialmente nas décadas de 1940 e 1950. Assim, notícias de inaugurações de órgãos em todo o país foram absolutamente recorrentes na revista *Música Sacra*. Em outras paróquias que não podiam adquirir um órgão, os harmônios foram os substitutos mais recorrentes, em inícios do século XX. Em nossas

visitas a igrejas de todo o país, pudemos observar a enorme variedade de tais instrumentos, seja na quantidade de registros, na manufatura – muitos deles, brasileiros, fabricados por Edmundo Bohn, mas muitos de origem francesa –, alguns instrumentos com mais de um teclado manual – e até mesmo harmônios com pedaleira, cuja alimentação com ar funcionava através de um motor. Três instrumentos nos impressionaram particularmente, encontrando-se no Museu Claretiano de Curitiba, na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em São Paulo e na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, em Vitória-ES.

A partir da década de 1940, o crescimento da aquisição de órgãos eletrônicos por parte das igrejas também foi observado, tendo a questão dividido os especialistas que escreviam para a revista *Música Sacra*. Os modelos da Hammond de Chicago foram recorrentes em várias paróquias – talvez ainda mais em igrejas do protestantismo histórico –, alguns dos quais ainda presentes nos templos católicos ou até mesmo musealizados, como é o caso do órgão de Santarém. Além dos instrumentos de teclado, as fontes documentais revelaram ter havido no Brasil uma intensa atividade de bandas e grupos instrumentais, que tomavam parte na liturgia, especialmente nas solenidades. Instrumentos utilizados por estes músicos também podem ainda se encontrar recolhidos às igrejas até o presente.

O patrimônio musical documental é a terceira categoria de Ezquerro Esteban (2016) sobre a qual se busca refletir. Partituras com obras produzidas ou executadas sob a égide do *motu proprio* seguramente constituem hoje a maior quantidade de fontes no âmbito do catolicismo romano, quer estejam recolhidas a entidades custodiadoras tais como museus, dioceses, bibliotecas e outras, quer estejam ainda hoje guardadas em arquivos paroquiais. Por meio

destas fontes é possível compreender não apenas o que se produziu musicalmente no período, mas também tocou naquela comunidade, como este repertório foi executado – por meio de partes instrumentais avulsas – e também quais foram as pessoas que tomaram parte dos ritos por meio da música, uma vez que várias partituras trazem anotações manuscritas dos nomes de cantores, instrumentistas, regentes, arranjadores responsáveis pela adaptação das obras para os instrumentos disponíveis e outros copistas. Além destas fontes, as já mencionadas fontes iconográficas e material audiovisual, livros de tombo e fábrica paroquiais e diocesanos, documentação avulsa, correspondências e outros tantos registros podem servir a uma compreensão mais aprofundada das práticas musicais do passado. Para além dos documentos escritos, é necessário relembrar o valor das memórias das pessoas – sacerdotes, cantores, instrumentistas, fiéis que assistiam às missas –, que podem ser registradas e preservadas por meio de entrevistas.

A última categoria elencada por Ezquerro Esteban (2016) é a do patrimônio propriamente musical, que é a própria música, associando-se às práticas musicais. Pode parecer, em princípio, incoerente, tratar das práticas musicais do presente para a compreensão da música pré-conciliar. Ao considerá-las, entretanto, com esta finalidade, é possível observar continuidades e rupturas no tecido temporal em que se dão tais práticas de função religiosa. Ouvir o repertório praticado no presente pode nos levar a compreender quais obras ultrapassaram as muitas mudanças de paradigmas musicais ao longo destes cento e quinze anos – e até mais, se considerarmos que algumas das que estavam registradas na coletânea *Canticos Espirituaes* dos padres lazaristas ainda são executadas – e nos instigar a perguntar as razões para sua

manutenção. Não será de se entranhar se respostas vindas da própria comunidade que apontem para identidades ligadas a tais memórias (CANDAU, 2011) emergirem: a música que os antepassados cantavam, o hino do padroeiro daquela paróquia ou simplesmente o gostar porque é bonita revelarão memórias afetivas. Tais memórias permitem um reconhecimento por parte daquela comunidade de que aquele repertório integra de algum modo, a identidade musical local.

As leituras que temos feito sobre o patrimônio cultural (CANDAU; FERREIRA, 2015) nos têm levado cada vez mais a não aceitar que o patrimônio cultural exista por ele mesmo, mas a questionar quem reconhece determinado bem como seu patrimônio. Assim, o olhar para o passado nos parece necessário não apenas pelos musicólogos, que o observam com uma abordagem científica, mas principalmente da própria comunidade religiosa. Conforme dissemos anteriormente, a busca por conhecer as atividades musicais do passado não devem necessariamente limitar-se à pesquisa acadêmica. Buscar conhecer quem foram os compositores utilizados, a eventual existência de um coral, uma banda de música com instrumentos de sopro – formação instrumental bastante recorrente em igrejas católicas na primeira metade do século XX (DUARTE, 2016) – ou somente o órgão atuante nos serviços religiosos, quem eram as pessoas envolvidas nas práticas musicais e de quais delas as comunidades ainda têm memórias nos parece algo a ser feito por todos e todas que se importem com a preservação da própria história. Para iniciar este resgate do passado, alguns passos podem ser eficientes: (1) localizar os documentos musicográficos – partituras, partes, cadernos de música etc. – da paróquia ou da diocese – em arquivos paroquiais, diocesanos e até mesmo no coro alto da igreja, que muitas vezes ainda tem um armário com papéis de música antigos –, analisá-los e buscar conservá-los

adequadamente, caso não se encontrem mais em uso; (2) recorrer à iconografia e aos documentos audiovisuais, ou seja, a fotografias, gravações de áudio ou filmagens que eventualmente tenham sido feitas nas celebrações ou apresentações dos grupos musicais; (3) tentar sistematizar os nomes que aparecem nestas fontes e descobrir junto aos paroquianos quem foram estas pessoas e, caso sendo localizados parentes, perguntar sobre a existência de outras fontes que possam levar a uma compreensão mais ampla do passado musical local. Seria interessante inclusive o registro de tais conversas em forma de entrevistas; (4) observar se ainda existe órgão ou harmônio na igreja, ou um coral ativo na comunidade, afinal, tanto instrumentos musicais quanto documentos produzidos pelos grupos e as memórias dos integrantes desses grupos são fontes de informação; (5) buscar saber junto às pessoas mais idosas da própria família se algum parente tomava parte nos serviços religiosos por meio da música e como isto se dava. Procedendo desta maneira, o passado musical deixa o caráter meramente informativo, e passa a ter vínculos reais com o presente, uma vez que a comunidade religiosa prossegue executando um repertório que há muito tempo integra as práticas musicais locais, mas também renovando este repertório, de acordo com o espírito de seu tempo.

Esperamos sempre que o passado musical católico passe a ter um interesse que exceda a investigação científica, mas que desperte nos fiéis uma sensação de pertencimento à sua comunidade que seja ainda mais vigorosa, que os cantores e cantoras de hoje possam perceber que a função que desempenham hoje já foi realizada por tantas pessoas e que muitas delas podem ter sido seus familiares ou integrado os laços comunitários com sua família em algum momento. Em suma, esperamos que a função ritual do repertório seja

redescoberta nos vestígios das práticas musicais do passado, mas principalmente sua função social, de estabelecer vínculos humanos entre as pessoas que praticavam a música religiosa, que permanece igual no presente.

3. Norma, contexto e as práticas do presente

Se o olhar para o passado nos permite identificar memórias, vínculos e até mesmo a permanência do próprio repertório executado, este olhar também pode ser transformador ao pensarmos as relações a partir das quais se estabeleceram os paradigmas musicais do *motu proprio* e o modo como as comunidades absorveram tais paradigmas.

O primeiro aspecto a considerarmos diz respeito à própria norma que estabelece modelos para o fazer musical de função ritual. Mais do que o estabelecimento de um modelo transcendental que irá se ocupar de todas as questões presentes, pretéritas e do futuro, a norma deve ser considerada como resultado do contexto de sua produção. Um documento papal, uma decisão da Sagrada Congregação dos Ritos – hoje, Congregação para o Culto Divino e Disciplina dos Sacramentos – ou mesmo os estudos da CNBB sempre haverão de derivar de situações da realidade que os ensejaram. Do mesmo modo que o repertório musical e os recursos tecnológicos para a construção de instrumentos e o próprio reconhecimento do que seja sacro ou profano variam no tempo, também as normas variam, como reflexo de tais conjunturas. Desta maneira, invocar o *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*" como modelo imutável de uma única prática musical válida não faz sentido no presente, pois desconsidera toda a mudança cultural envolvida nos processos de transformação da música ritual. Com a promulgação do documento de Pio X, frei Basílio Röwer (1907)

publicou o livro *A Musica Sacra segundo o Motu-proprio De Sua Santidade Pio PP. X*, em que os dispositivos do documento foram explicados e defendidos pelo religioso franciscano. Ao longo da primeira metade do século XX, e sobretudo no período conhecido como *Aggiornamento* (atualização) que marcou o pontificado de Pio XII a partir da segunda metade da década de 1940, os rígidos paradigmas da música litúrgica estabelecidos por Pio X começaram a ser relativizados, sobretudo em razão do reconhecimento do valor das culturas não europeias, o que viria a culminar com a equiparação entre as culturas no Concílio Vaticano II (MONTERO, 1992). Uma leitura comparativa da primeira edição, de 1907, e da segunda, de 1950, evidencia que o próprio Röwer percebera tais mudanças e as incorporara em novos comentários ao *motu proprio* de Pio X (RÖWER, 1950).

O segundo aspecto a ser observado diz respeito à abertura ou aceitação por parte da Igreja institucionalizada de elementos musicais mais próximo de outras práticas que não aquela que se poderia considerar mais identitária do culto, mas também momentos de fechamento a estas práticas. Assim, a *Encíclica* "*Annus qui hunc*", de Bento XIV, de 1749, reconhecia e disciplinava o emprego do chamado estilo moderno – mais próximo da música instrumental e da ópera barroca –, limitando seu espaço, mas também aceitando seu uso nos ritos. Igualmente, o *motu proprio* ampliou questões, tais como o uso de instrumentos musicais de sopro – condicionando sua aceitação pela autoridade eclesiástica local –, mas reforçava proibições, como a de que cantassem nas igrejas os coros mistos. Esta última questão foi objeto de muitas negociações no Brasil e, sob a alegação de missas privadas (SCHUBERT, 1980), os coros mistos acabaram tornando-se regra em muitas localidades. Assim, existia, por um lado, um anseio

de controle por parte da Igreja, da produção e das práticas musicais nos templos, mas por outro, uma dimensão da prática musical em que os paradigmas foram sistematicamente negociados em todo o Brasil.

Quanto ao estabelecimento dos paradigmas, é importante relembrarmos o contexto da redação e promulgação do *motu proprio* de Pio X: um movimento de especialistas em música sacra e acadêmicos reunidos nas academias de Santa Cecília – donde resultou a nomenclatura Cecilianismo – postulava que a música litúrgica havia sido "contaminada" por influências musicais dos teatros e que era necessário restaurá-la à sua condição de dignidade. Este pensamento certamente não era unânime entre todos os músicos e compositores, de modo que parte considerável compunha um repertório eclesiástico de caráter operístico. Tampouco era unânime a solução considerada pelos cecilianistas para a solução do "problema" da secularização do repertório religioso (GODINHO, 2008). Mesmo após a promulgação do motu proprio, muitas questões continuaram a ser discutidas pelos especialistas no tema, inclusive em congressos acadêmicos sobre a música sacra (CONGRÈS INTERNATIONAL DE MUSIQUE SACRÉE, 1937). É perceptível, portanto, que o estabelecimento de padrões passa necessariamente pela articulação de grupos em sua defesa e de uma consonância com a autocompreensão da Igreja vigente à época – no caso do *motu proprio*, coincidente com a Romanização, que pretendia uma transcendência da religião em relação às questões seculares.

No presente, as percepções acerca do repertório ritual mais adequado ao culto ou que permita a assembleia de fiéis o *religare* também não é unânime. Há quem pense que o repertório mais próximo da música *pop* urbana esteja vinculado mais diretamente à realidade dos fiéis e possibilite este *religare*. Por outro lado, há quem

defenda que o repertório que incentiva uma dimensão menos individual e mais comunitária da celebração da fé – inclusive por meio de letras que colocam o fiel diante de questões sociais – seja o mais adequado. Há ainda os que defendam que o repertório coral em língua vernácula ou o canto gregoriano e a música polifônica em língua latina sejam os meios mais adequados para os ritos religiosos católicos. Ante esta diversidade de posições, a experiência da Romanização – e consequentemente, em alguma medida, também do *motu proprio* – nos permite pensar os efeitos da imposição de um único modelo em comunidades muito diversas entre si, desde os indígenas até os mais distantes sertões e a capital federal: neste processo muitas manifestações religiosas e musicais do chamado catolicismo popular foram silenciadas sob a alegação de não se adequarem aos paradigmas romanos. Em tempos de crescente acirramento entre visões de mundo, a experiência histórica nos leva a pensar os benefícios da convivência com as diversidades internas que sempre marcaram o sistema religioso católico no Brasil à imposição de um modelo único e de organismos censores, como era o caso das comissões de música sacra do passado. Por outro lado, o próprio favorecimento do canto religioso popular em língua vernácula pelos compositores restauristas atuantes no Brasil nos apontou caminhos para uma convivência harmônica entre latim e vernáculo, entre o ofício coral, o canto do sacerdote e o canto da assembleia de fiéis.

A sobrevivência de repertórios considerados em desacordo com os paradigmas do *motu proprio* no Brasil décadas após sua promulgação nos leva a compreender que mesmo em face de movimentos homogeneizantes que visam à constituição de identidades monolíticas – no caso do *motu proprio*, em uma perspectiva

claramente eurocêntrica –, as distintas tradições locais e os vínculos afetivos das comunidades com o repertório, que aliam suas memórias musicais à sua identidade (CANDAU, 2011), acabaram por manter algum espectro de diversidade no sistema religioso. Ademais, mesmo em obras musicais produzidas por compositores que integravam o clero, pudemos observar em nossas análises negociações em relação ao modelo restaurista constante do *motu proprio* (DUARTE, 2016), o que reforça a necessidade de compreensão e valorização das distintas visões acerca do repertório musical de função religiosa também hoje.

Considerações finais

Ao final deste trabalho, podemos constatar que, apesar da existência de considerável patrimônio musical documental e da relativa proximidade temporal com as práticas musicais do presente, ainda hoje são escassos os trabalhos musicológicos dedicados à produção e às práticas musicais das seis primeiras décadas do século XX no Brasil. Assim, figuras exponenciais da Restauração musical no Brasil, tais como João Batista Lehmann, Pedro Sinzig e Basílio Röwer sequer tiveram sua produção musical abordada de maneira mais sistemática, e ainda mais com compositores que tiveram menor visibilidade no cenário nacional, tais como Alberto Kruse e Feliciano Trigueiro. A diversidade e amplitude da obra dos três primeiros aliada à dispersão de fontes relativas às atividades composicionais, educacionais e teóricas desses religiosos, bem como a necessidade de organização e de produção de instrumentos de pesquisas nos distintos acervos, podem ser fatores que tornam mais difícil a realização de tais estudos, mas certamente não os inviabilizam. Para além dos compositores e

suas obras, a compreensão das práticas musicais de função religiosa no catolicismo romano também constitui um amplo terreno de investigação, estendendo-se às igrejas paroquiais, às comunidades de religiosas e religiosos, aos hospitais, colégios e outras instituições onde estes atuavam, mas também aos seminários. Ao se pensar neste último, desponta outra lacuna, o ensino de música para o clero, que inclui os diversos manuais e métodos de canto gregoriano, harmônio, dentre outros, mas também as bandas de música que se formavam em tais seminários. Apesar deste vasto campo para a pesquisa ter sido ainda pouco explorado, as práticas musicais do presente nos revelam o quão próximo este passado pré-conciliar ainda se encontra, inscrevendo-se no repertório, nas fontes documentais que ainda se preservam nas paróquias, mas também nos vínculos que as pessoas guardam com ele.

Assim, o passado musical restaurista se inscreve no patrimônio musical em suas mais diversas categorias, seja nos documentos musicográficos, nos órgãos e harmônios, muitas vezes ainda presentes nas igrejas, fora de uso ou ainda utilizados. Assim, o contato com os vestígios materiais de práticas musicais restauristas é relativamente comum ainda hoje em muitas igrejas. Preservá-los depende, entretanto, do reconhecimento daqueles bens como um patrimônio cultural, como depositários de memórias daquela comunidade. A partir do momento em que isto fica claro para os clérigos e para os fiéis, a preservação passa a ser uma questão técnica de solução relativamente simples, com o auxílio de especialistas – musicólogos, historiadores, arquivistas, mas também organeiros e *luthiers*.

Finalmente, a mudança de paradigmas musicais no catolicismo romano com a promulgação do "código jurídico de música sacra" de

música sacra de Pio X, mas também uma relativização de suas disposições, sobretudo a partir da década de 1940, nos leva a compreender a necessidade de considerarmos os paradigmas musicais não como normas atemporais, mas enquanto fruto de compreensões do que seja a música mais adequada à liturgia, por grupos específicos que se articulam na defesa desta compreensão. Por outro lado, a tentativa de impor um único modelo e suprimir a multifacetada realidade das práticas musicais, conduz necessariamente à necessidade de uma discussão sobre a legitimidade dos modelos que se busca impor e dos possíveis efeitos negativos a toda a diversidade existente que podem resultar desta imposição.

Referências

AQUINO, José Luís Prudente de. *Furio Franceschini e o órgão: relação constante preferencial voltada à música sacra*. São Paulo, 2000. Não paginado. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

BATISTA, Andrey Garcia. *Frei Bernardino Bortolotti (1896-1966) e a cena musical em Lages*: uma contribuição para a historiografia da música na serra catarinense. Florianópolis, 2009. 158 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDAU, Joël; FERREIRA, Maria Leticia Mazzucchi. Mémoire et patrimoine: des récits et des affordances du patrimoine. *Educar em Revista*, Curitiba, n.58, p.21-36, 2015.

CONGRÈS INTERNATIONAL DE MUSIQUE SACRÉE: Organisé par L'Union des maitres de chapelle et organistes. [*Anais...*]. Exposition Internationale des Arts et Techniques, 1937. Paris: Desclée de Brouwer, 1937.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões Duarte. Entre normas e negociações: a presença feminina na Restauração Musical Católica no Brasil. In: SIMPOM – SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 5., 2018, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018. p. 617-629.

_____. *Música e Ultramontanismo*: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

_____. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. São Paulo, 2016. 495 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016.

ENOUT, Dom João Evangelista (osb). A constituição litúrgica do Vaticano II, culminância do movimento de restauração litúrgica. In: BARAÚNA, Frei Guilherme, ofm (ed.). *A sagrada liturgia renovada pelo Concílio*. Petrópolis: Vozes, 1964. p. 169-202.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. Desafios da Musicologia Panhispanica na atualidade: uma reflexão. In: ROCHA, Edite; ZILLE, José Antonio Baeta (Org.). *Musicologia[s]*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2016. p. 25-40.

FONSECA, Wilson. Desaparece, na Amazônia, um grande músico sacro do Brasil. *Música Sacra*, Petrópolis, a. 17, n. 2, p. 50-55, 1957.

GUIMARÃES, Beatriz Leal. Frei Basílio Röwer, O. F. M. *Música Sacra*, Petrópolis, a. 18, n. 5, p. 129-130, 1958.

FREI FELICIANO TRIGUEIRO, O. F. M.: In Memoriam. *Música Sacra*, Petrópolis, a. 15, n. 5, p. 144-146, 1955.

FREITAG, Léa V. Jubiläum von Furio Franceschini (1880-1980) der Restaurator der Kirchenmusik in São Paulo. In: BISPO, A. A. *Musices Aptatio*: collectanea Musicae Sacrae Brasiliensis. Romae Publ. Roma: Urbania University, 1981.

GODINHO, Josinéia. *Do Iluminismo ao Cecilianismo*: A música mineira para missa nos séculos XVIII e XIX. Belo Horizonte, 2008. 145 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. In: CASTAGNA, Paulo (Org.). ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA: Perspectivas metodológicas no estudo do patrimônio arquivístico-musical Brasileiro, 6., 2004, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p. 138-173.

IGAYARA, Susana Cecília. *Henrique Oswald (1852-1931)*: A Missa de Réquiem no conjunto de sua música sacra coral. São Paulo, 2001. 186 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

KOEPE, Frei Romano. A obra musical de frei Pedro Sinzig, O. F. M.. *Música Sacra*, Petrópolis, a. 12, n. 1, p. 30-32, 1953.

LOPES, Germano Henrique Pereira. *Uma trajetória coral do Colégio Santa Clara (Goiânia – GO) a partir da análise e performance de obras selecionadas de seu acervo musical*. Goiânia, 2018. 89 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

MATOS, Valéria. A música sacra religiosa brasileira da segunda metade do século XIX: os compositores Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais…* Rio de Janeiro: SIMPOM, 2012. p.1699-1705.

MONTERO, Paula. Tradição e modernidade: João Paulo II e o problema da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, n.20, a.7, p.90-112, 1992.

MURICY, Andrade. O padre João, do "Silêncio". *Música Sacra*, Petrópolis, a. 15, n. 6, p. 168-169, 1955.

RÖWER, Frei Basílio. *A Musica Sacra segundo o Motu-proprio De Sua Santidade Pio, PP. X*. Petrópolis: Typ. Do Collegio S. José, 1907.

_____. _____. 2.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1950.

SCHUBERT, Guilherme. Música sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910. In: COSTA, L. A. S. et al. *Brasil*: 1900-1910. v.2. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980. p. 11-46.

TRAMONTE, Marcella. *O Coro Santa Cecília, uma análise documental*: o papel da mulher como educadora musical na primeira metade do século XX em São João da Boa Vista. São Paulo, 2017. 119 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2017.

VERMES, Mônica. Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX. *Revista Eletrônica de Musicologia – REM*, Curitiba, v. 5. n. 1. 2000. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv5.1/vol5-1/rio.htm>. Acesso em 20 set. 2010.

Partituras

R D M U S B

Missa "Papa São Pio X"

a 3 vozes iguais e órgão

dedicado à Ir. Niva Maria Guimarães

edição e acompanhamento
Roberto Rodrigues

Marco Aurélio Xavier

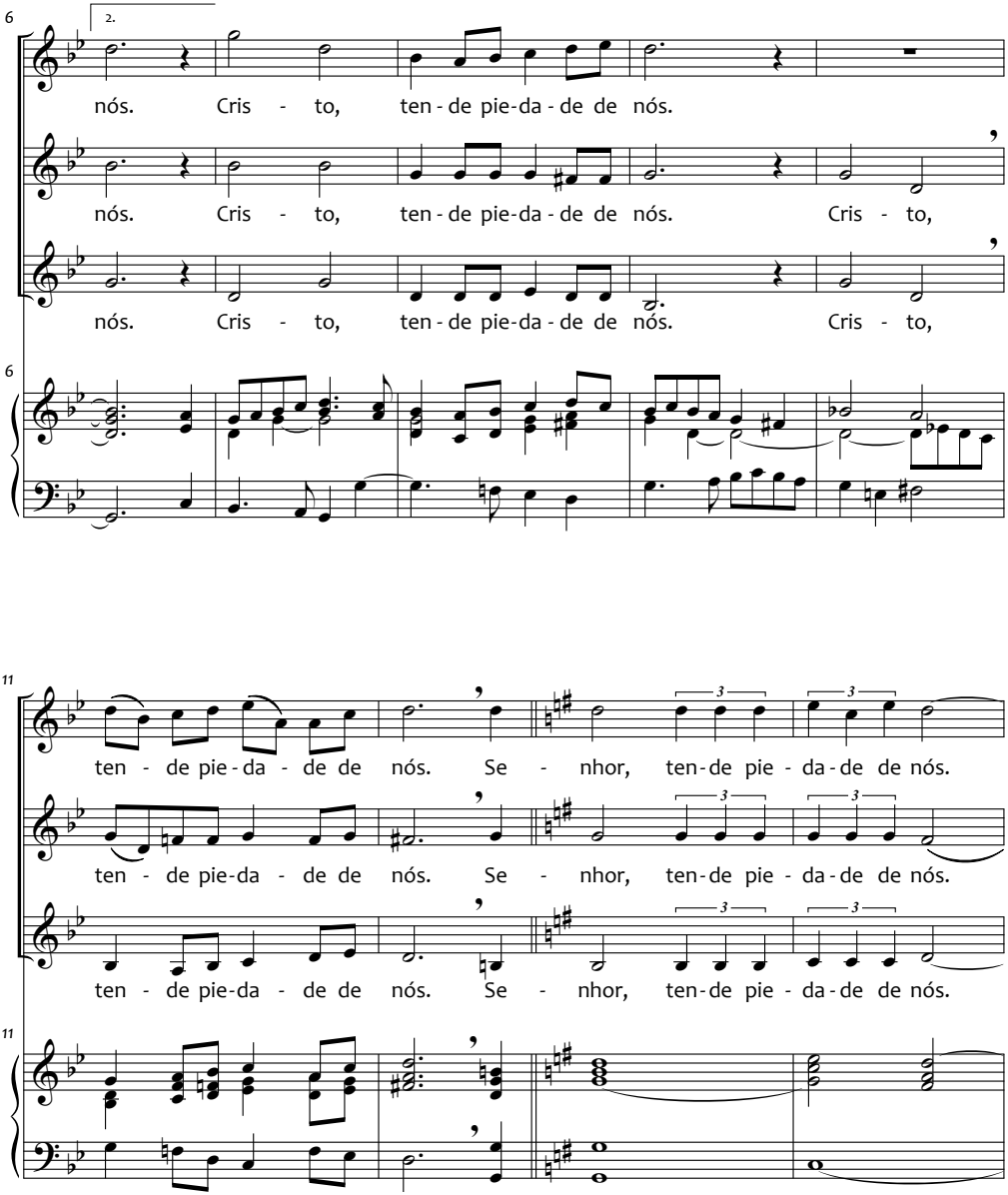
Senhor

1.
Se - nhor, Se - nhor, ten - de pie - da - de de nós. Se-

2.
Se - nhor, Se - nhor, ten - de pie - da - de de nós. Se-

3.
Se - nhor, Se - nhor, ten - de pie - da - de de nós. Se-

órgão


6
2.
nós. Cris - to, ten - de pie-da - de de nós.
nós. Cris - to, ten - de pie-da - de de nós. Cris - to,
nós. Cris - to, ten - de pie-da - de de nós. Cris - to,
6
11
ten - de pie - da - de de nós. Se - nhor, ten-de pie - da-de de nós.
ten - de pie-da - de de nós. Se - nhor, ten-de pie - da-de de nós.
ten - de pie-da - de de nós. Se - nhor, ten-de pie - da-de de nós.
11

15

div. Se - nhor, ten - de pie - da - de de nós.

Se - nhor, ten - de pie - da - de de nós.

div. Se - nhor, ten - de pie - da - de de nós.

15

Glória

Gló - ria_a Deus nas al - tu - ras,

Gló - ria_a Deus nas al - tu - ras,

Gló - ria_a Deus nas al - tu - ras,

5

e paz na ter - ra aos ho - mens de bo - a von - ta - de. Se-nhor

e paz na ter - ra aos ho - mens de bo - a von - ta - de. Se-nhor

e paz na ter - ra aos ho - mens de bo - a von - ta - de. Se-nhor

9

Deus, Rei dos céus, Deus Pai to-do po-de - ro - so. Nós vos lou - va - mos,

Deus, Rei dos céus, Deus Pai to-do po-de - ro - so. Nós vos lou - va - mos,

Deus, Rei dos céus, Deus Pai to-do po-de - ro - so. Nós vos lou - va - mos,

13

nós vos ben-di-ze - mos, nós vos a-do-ra - mos, vos glo-ri-fi-ca -

nós vos ben-di-ze - mos, nós vos a-do-ra - mos, vos glo-ri-fi-ca -

nós vos ben-di-ze - mos, nós vos a-do-ra - mos, vos glo-ri-fi-ca -

13

(piano)

17

mos, nós vos da-mos gra - ças por vos-sa_i-men - sa

mos, nós vos da-mos gra - ças por vos-sa_i-men - sa

mos, nós vos da-mos gra - ças por vos-sa_i-men - sa

17

21

(solo)

gló - ria. Senhor Jesus Cris - to, filho uni - gê - ni - to, Se - nhor Deus,

gló - ria.

gló - ria.

21

rit.

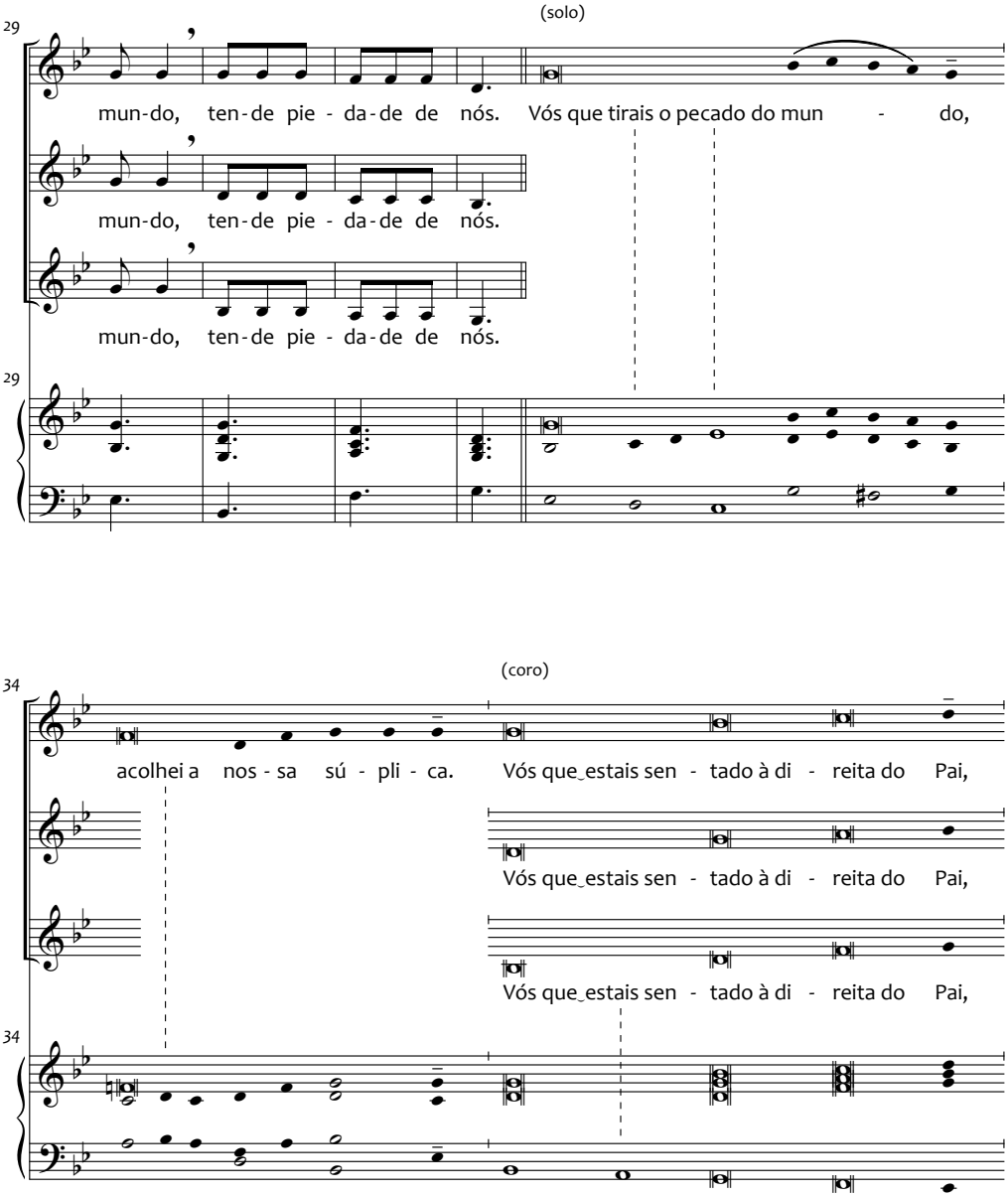
(coro)

Cor-dei-ro de Deus, filho de Deus Pai. Vós que ti - rais o pe - ca-do do

Vós que ti - rais o pe - ca-do do

Vós que ti - rais o pe - ca-do do

rit.


(solo)
29
mun-do, ten-de pie - da-de de nós. Vós que tirais o pecado do mun - do,
mun-do, ten-de pie - da-de de nós.
mun-do, ten-de pie - da-de de nós.
29
(coro)
34
acolhei a nos - sa sú - pli - ca. Vós que estais sen - tado à di - reita do Pai,
Vós que estais sen - tado à di - reita do Pai,
Vós que estais sen - tado à di - reita do Pai,
34

36

ten - de pie - da - de de nós. Só vós sois o San - to, só

ten - de pie - da - de de nós. Só vós sois o San - to, só

ten - de pie - da - de de nós. Só vós sois o San - to, só

36

41

vós sois o al - tís-si-mo, Je - sus Cris - to. *f* Com o Es-pí - ri-to San - to na

vós sois o al - tís-si-mo, Je - sus Cris - to. *f* Com o Es-pí - ri-to San - to na

vós sois o al - tís-si-mo, Je - sus Cris - to. *f* Com o Es-pí - ri-to San - to na

41

f

47

(lento)

rall.

gló-ria de Deus Pai. A - mém, a - mém.

gló-ria de Deus Pai. A - mém, a - mém.

gló-ria de Deus Pai. A - mém, a - mém.

47

(lento)

rall.

Santo

San - to, San - to, San - to é o Se-nhor Deus, o Deus do u-ni-

San - to, San - to, San - to é o Se-nhor Deus, o Deus do u-ni-

San - to, San - to, San - to é o Se-nhor Deus, o Deus do u-ni-

6

ver - so. Céus e ter - ras 'stão chei - os da vos-sa gló -

ver - so. Céus e ter - ras 'stão chei - os da vos-sa gló -

ver - so. Céus e ter - ras 'stão chei - os da vos-sa gló -

6

11

(vivo) *(lento)*

ria. Ho - sa - na nas al - tu - ras. Ben - di - to_a - que - le que

ria. Ho - sa - na nas al - tu - ras. Ben - di - to_a - que - le que

ria. Ho - sa - na nas al - tu - ras. Ben - di - to_a - que - le que

11

(vivo) *(lento)*

16

vem em no - me do Se - nhor. Ho - sa - na nas al - tu - ras.

vem em no - me do Se - nhor. Ho - sa - na nas al - tu - ras.

vem em no - me do Se - nhor. Ho - sa - na nas al - tu - ras.

16

Cordeiro

Cor - dei - ro de Deus que ti - rais o pe - ca - do, o pe - ca - do do

Cor - dei - ro de Deus que ti - rais o pe - ca - do, o pe - ca - do do

Cor - dei - ro de Deus que ti - rais o pe - ca - do, o pe - ca - do do

6

mun - do, ten - de pie - da - de de nós. Cor - dei - ro de Deus que ti -

mun - do, ten - de pie - da - de de nós. Cor - dei - ro de Deus que ti -

mun - do, ten - de pie - da - de de nós. Cor - dei - ro de Deus que ti -

6

14

rais o pe - ca - do do mun - do, dai - nos a paz.

rais o pe - ca - do do mun - do, dai - nos a paz, a paz.

rais o pe - ca - do do mun - do, dai - nos a paz, a paz.

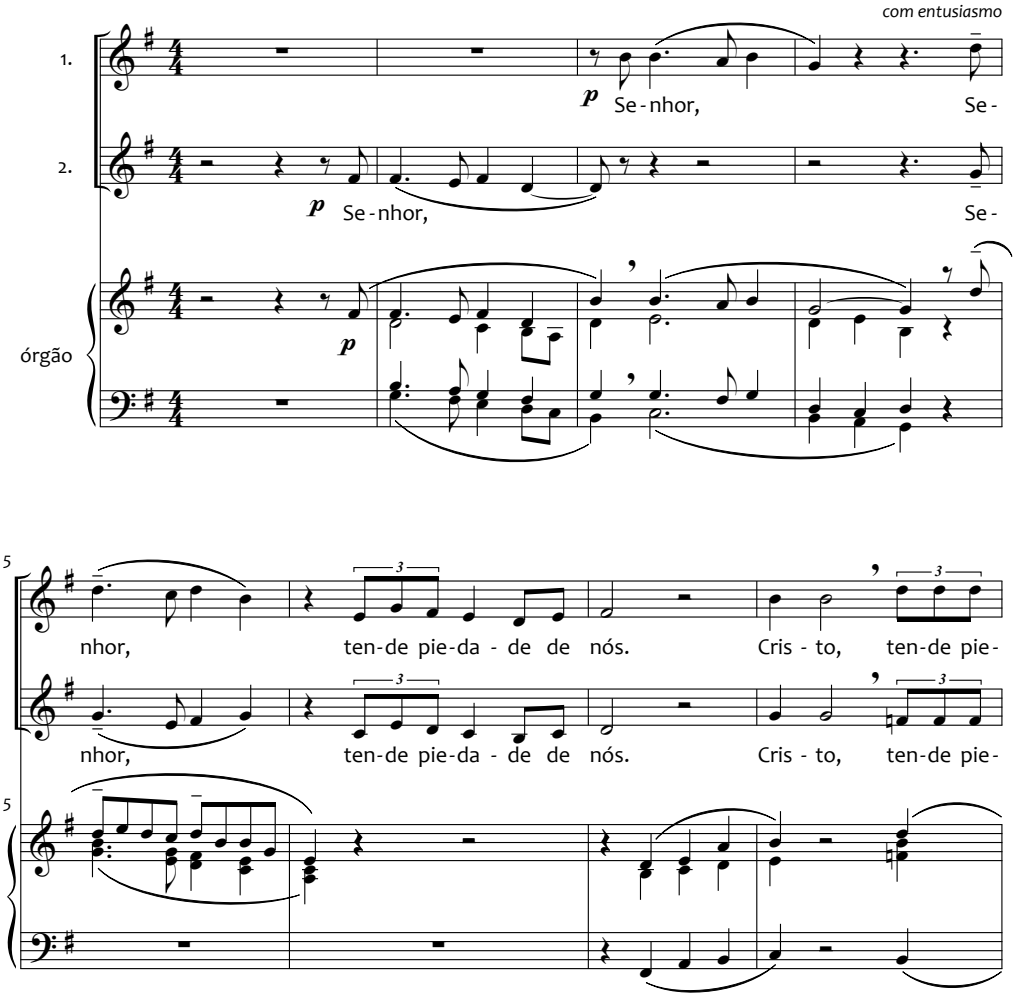
14

Canarinhos do pai

Missa a duas partes vocais com apoio harmônico a 4 partes

Pe. José Geraldo de Souza (1913-2006)

Senhor



9

da - de, pie - da - de de nós, pie - da-de de nós,

da - de, pie - da - de de nós, pie - da-de de nós,

9

12

lento

pie - da-de de nós. Se-nhor, ten-de pie-

pie - da-de de nós. Se-nhor, ten-de pie-

12

lento

p

15

lentissimo

da - de, *pp* pie - da - de de nós.

da - de, pie - da - de de nós.

15

lentissimo

pp

Glória

Solene

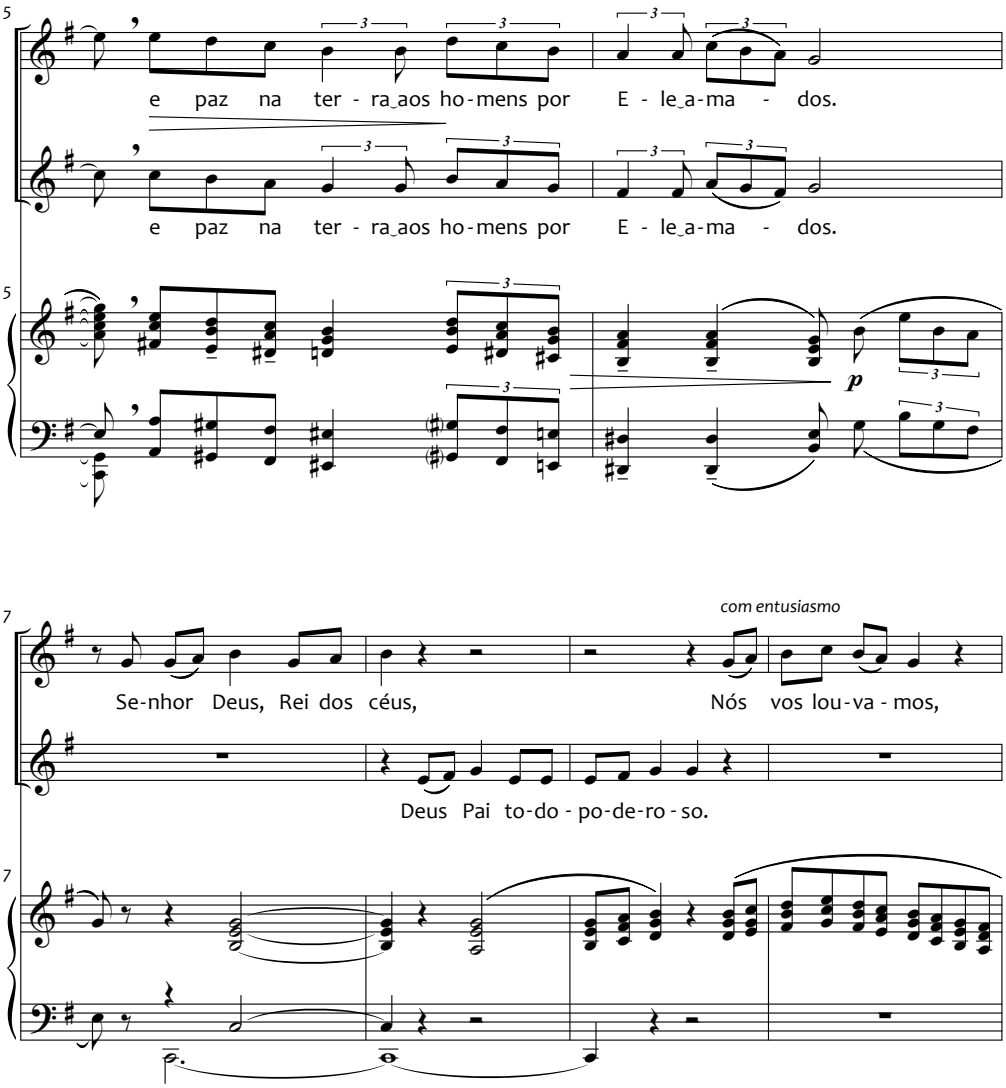
Gló - ria_a Deus, gló - ria_a Deus, gló - ria_a Deus nas al - tu - ras

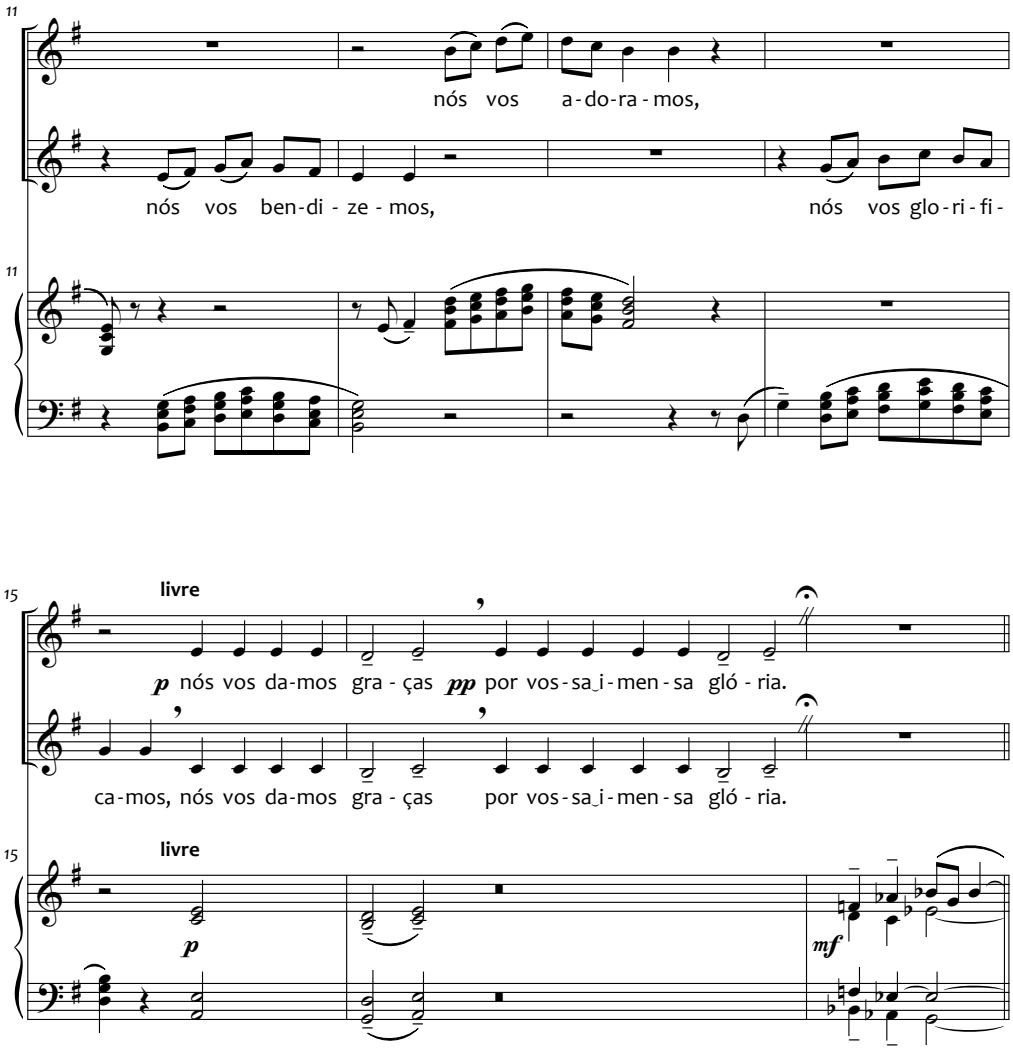
ff

Gló - ria_a Deus, gló - ria_a Deus, gló - ria_a Deus nas al - tu - ras

Solene

ff


5
e paz na ter - ra_aos ho-mens por E - le_a-ma - dos.
e paz na ter - ra_aos ho-mens por E - le_a-ma - dos.
p
7
com entusiasmo
Se-nhor Deus, Rei dos céus, Nós vos lou-va - mos,
Deus Pai to-do - po-de-ro - so.


11
nós vos a-do-ra-mos,
nós vos ben-di-ze-mos,
nós vos glo-ri-fi-
11
15
livre
p nós vos da-mos gra-ças pp por vos-sa_i-men-sa gló-ria.
ca-mos, nós vos da-mos gra-ças por vos-sa_i-men-sa gló-ria.
15
livre
p
mf

18

p *legato*

Se - nhor Je-sus Cris - to, Fi-lho U - ni-gê-ni-to,

Se-nhor Deus, Cor-

18

pp

22

pp Fi - lho de Deus Pai. Vós que ti-rais o pe-

dei - ro de Deus, Fi - lho de Deus Pai.

22

p

26

ca - do do mun - do, ten-de pie-da - de de nós.

ten-de pie-da - de de nós. Vós que ti - rais o pe -

26

29

a - co - lhei a nos - sa sú - pli - ca. Vós que_es-tais à di -

ca - do do mun-do, a - co - lhei a nos - sa sú - pli - ca. Vós que_es-tais à di -

29

32

molto espressivo

rei - ta do Pai, ten-de pie-da - de de nós. *ff* Só Vós sois o

marcato

rei - ta do Pai, ten-de pie-da - de de nós. Só Vós sois o

32

ff

ff

36

Adagio

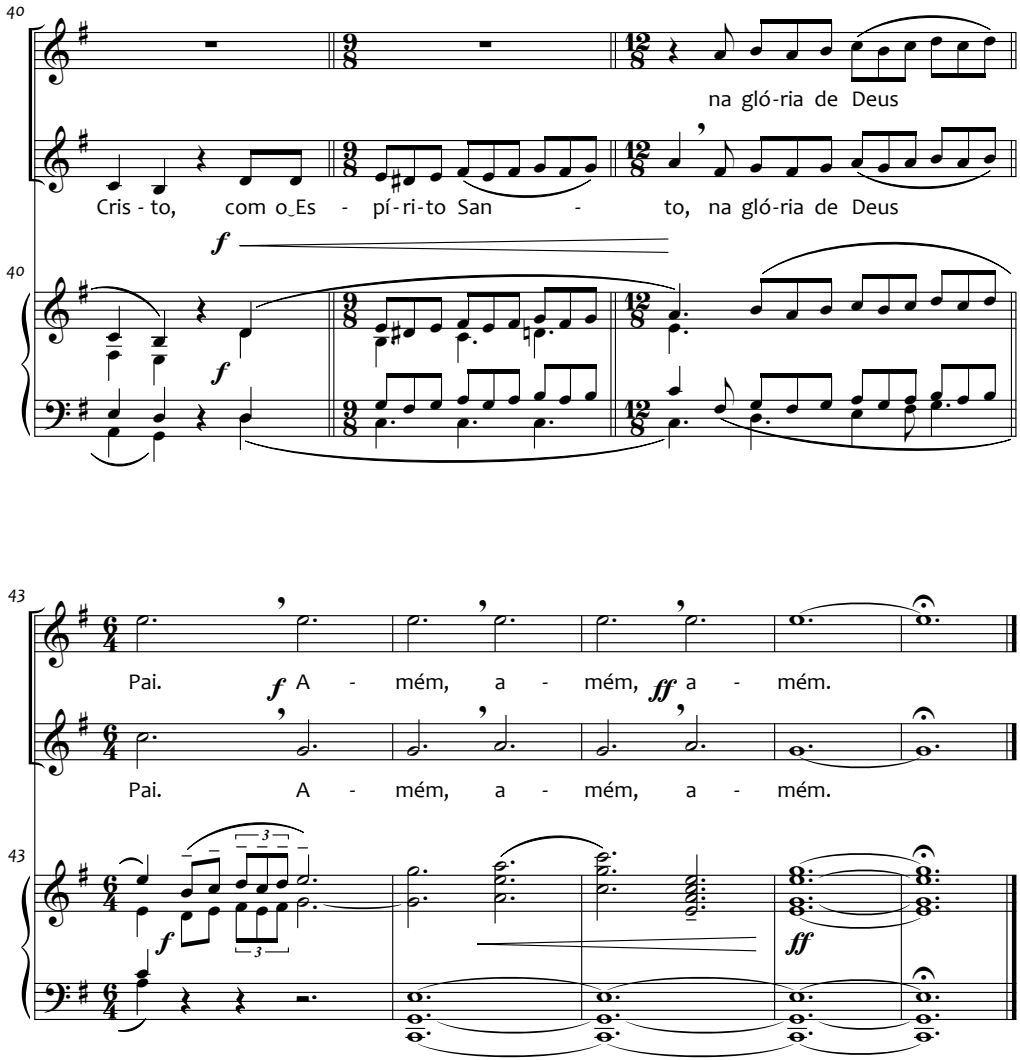
San - to, só Vós, o Se - nhor, só Vós, o Al - tís - si - mo,

San - to, só Vós, o Se - nhor, o Al - tís - si - mo, *pp* Je-sus

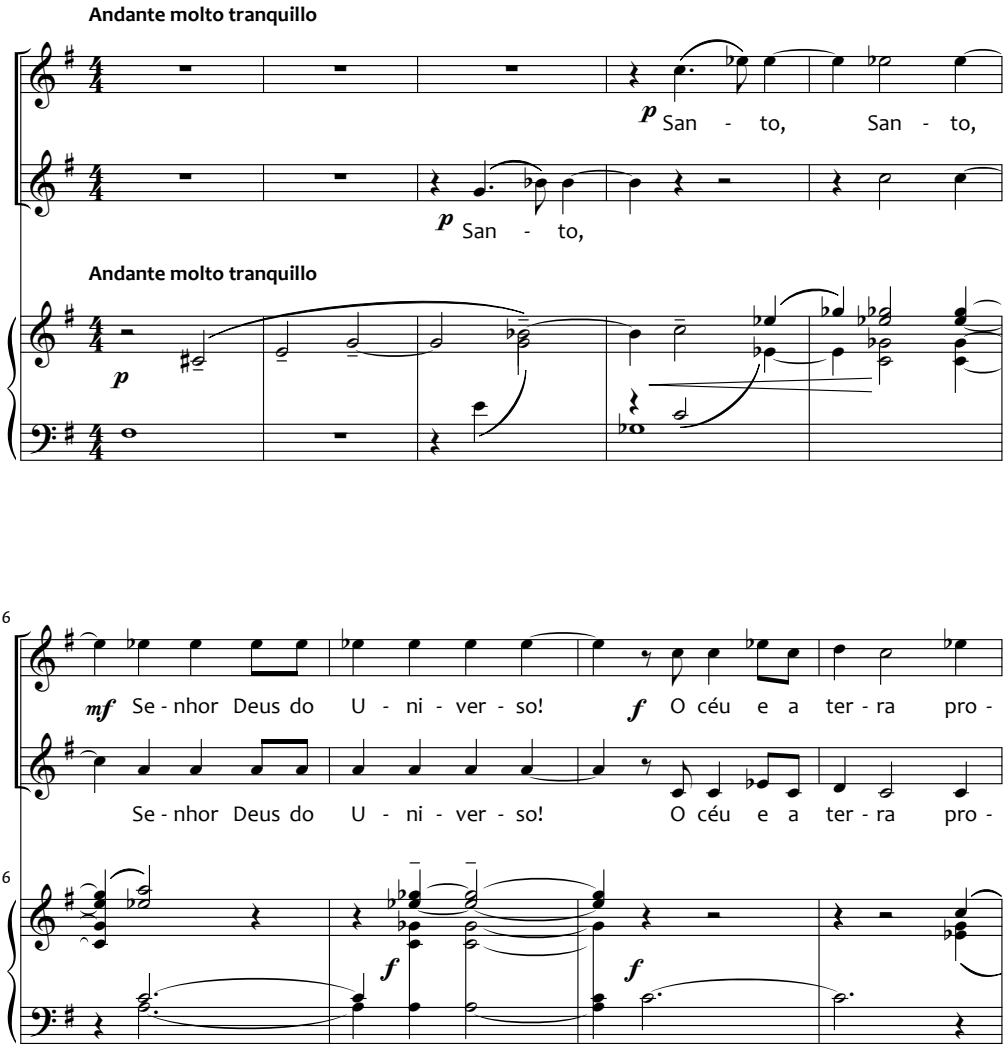
36

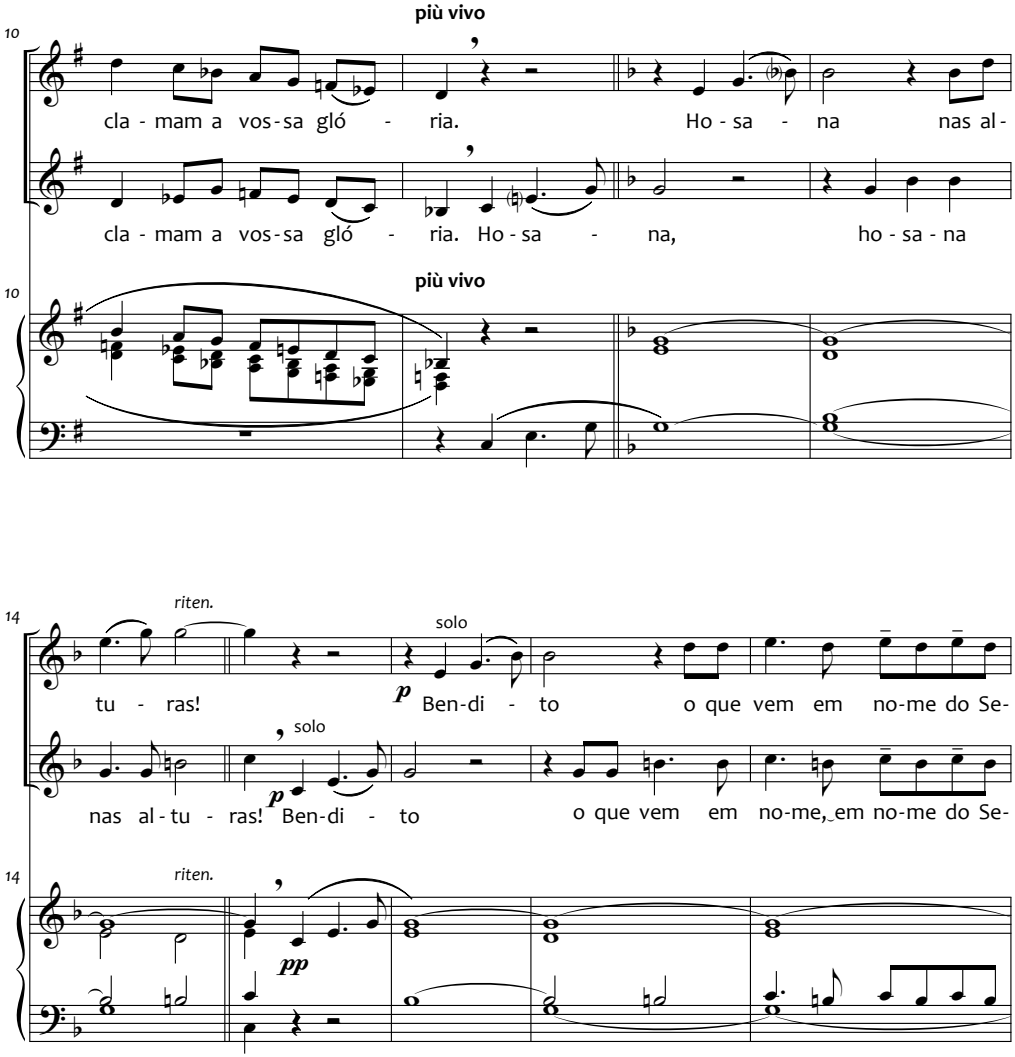
Adagio

pp


40
na gló-ria de Deus
Cris - to, com o Es - pí-ri-to San - to, na gló-ria de Deus
f
40
f
43
Pai. f A - mém, a - mém, ff a - mém.
Pai. A - mém, a - mém, a - mém.
43
f
ff

Santo


Andante molto tranquillo
p San - to, San - to,
p San - to,
Andante molto tranquillo
p
6
mf Se - nhor Deus do U - ni - ver - so! f O céu e a ter - ra pro -
Se - nhor Deus do U - ni - ver - so! O céu e a ter - ra pro -
6
f
f


più vivo
cla - mam a vos - sa gló - ria. Ho - sa - na nas al-
cla - mam a vos - sa gló - ria. Ho - sa - na, ho - sa - na
più vivo
riten.
solo
tu - ras! p Ben-di - to o que vem em no-me do Se-
solo
nas al - tu - ras! p Ben-di - to o que vem em no-me, em no-me do Se-
riten.
pp

19 Tutti *a tempo*

nhor! Ho - sa - na nas al - tu - ras!

nhor! Ho - sa - na, ho - sa - na nas al - tu - ras!

19 *a tempo*

mf

Cordeiro

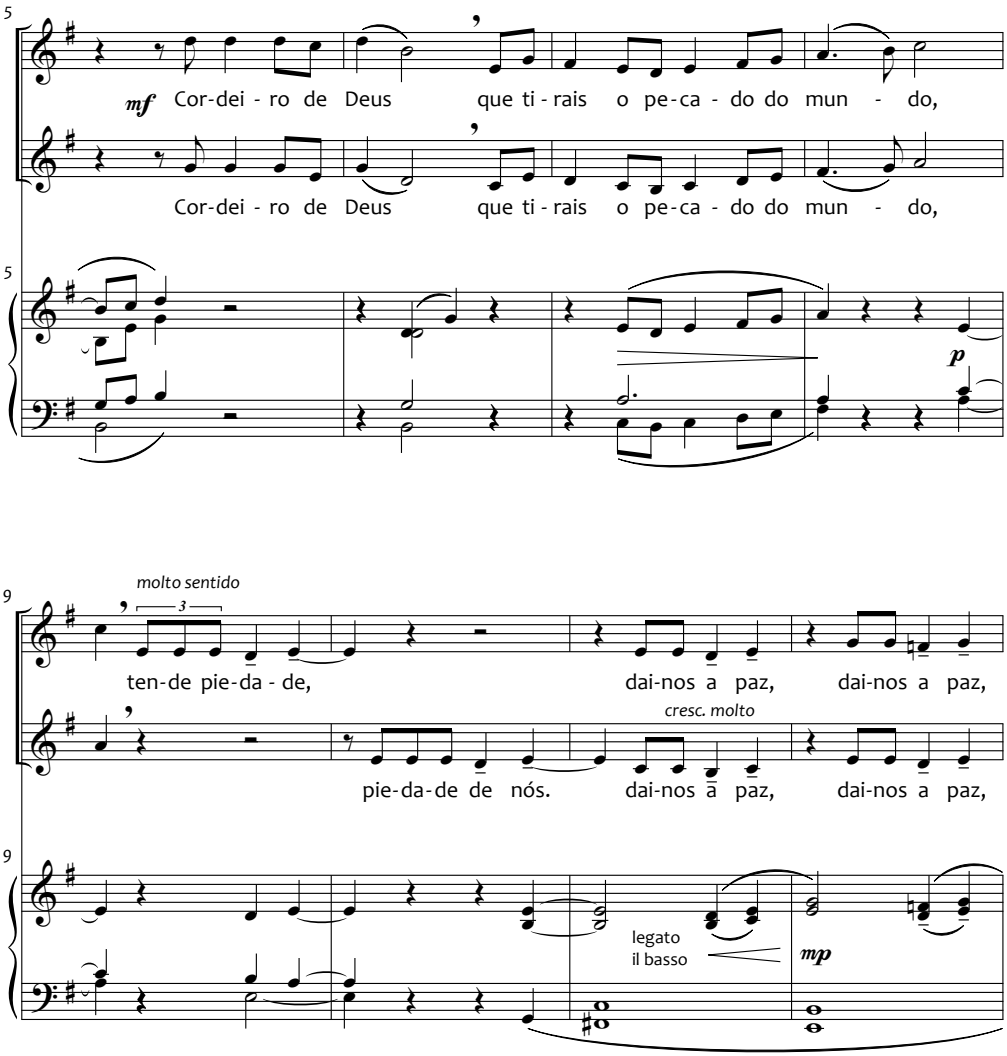
Tranquillo

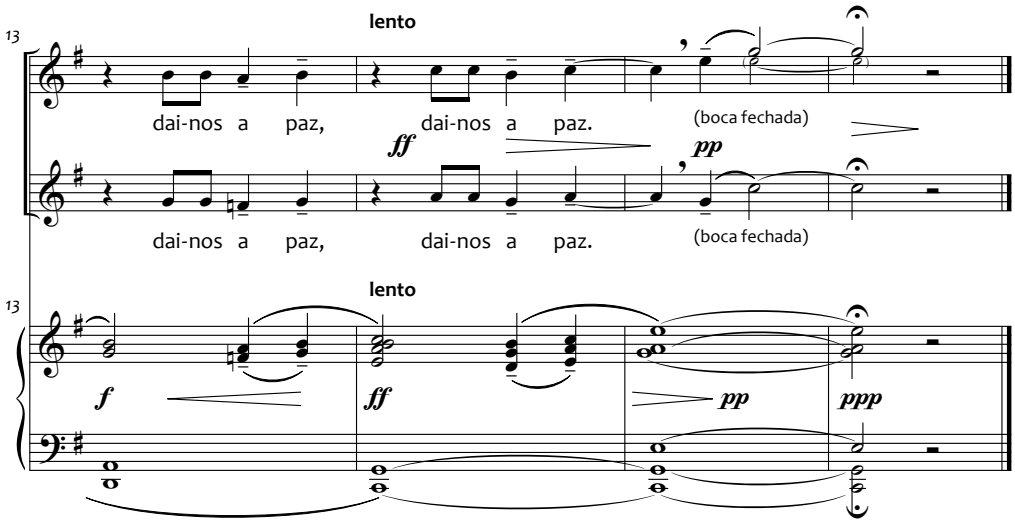
p Cor - dei - ro de Deus,

p Cor - dei - ro de Deus,

Tranquillo

pp

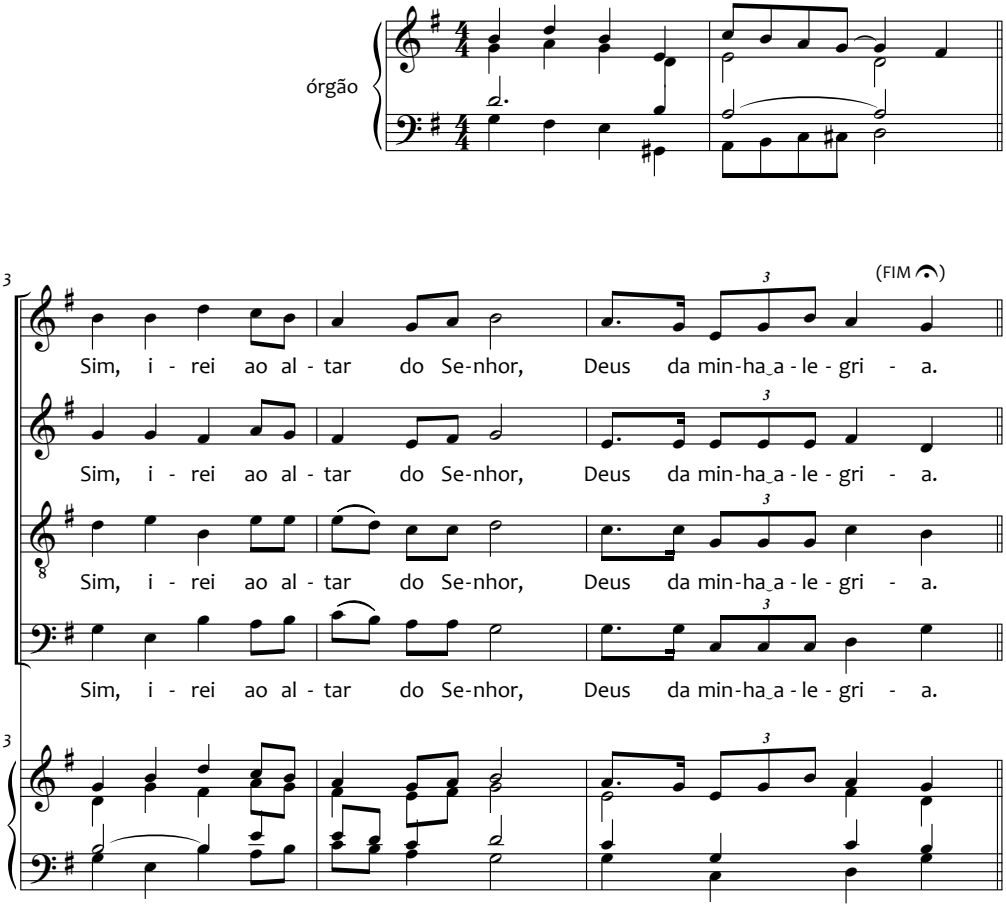

5
mf
Cor-dei - ro de Deus que ti - rais o pe-ca - do do mun - do,
Cor-dei - ro de Deus que ti - rais o pe-ca - do do mun - do,
p
9
molto sentido
3
ten-de pie-da - de, dai-nos a paz, dai-nos a paz,
cresc. molto
pie-da-de de nós. dai-nos a paz, dai-nos a paz,
legato
il basso
mp

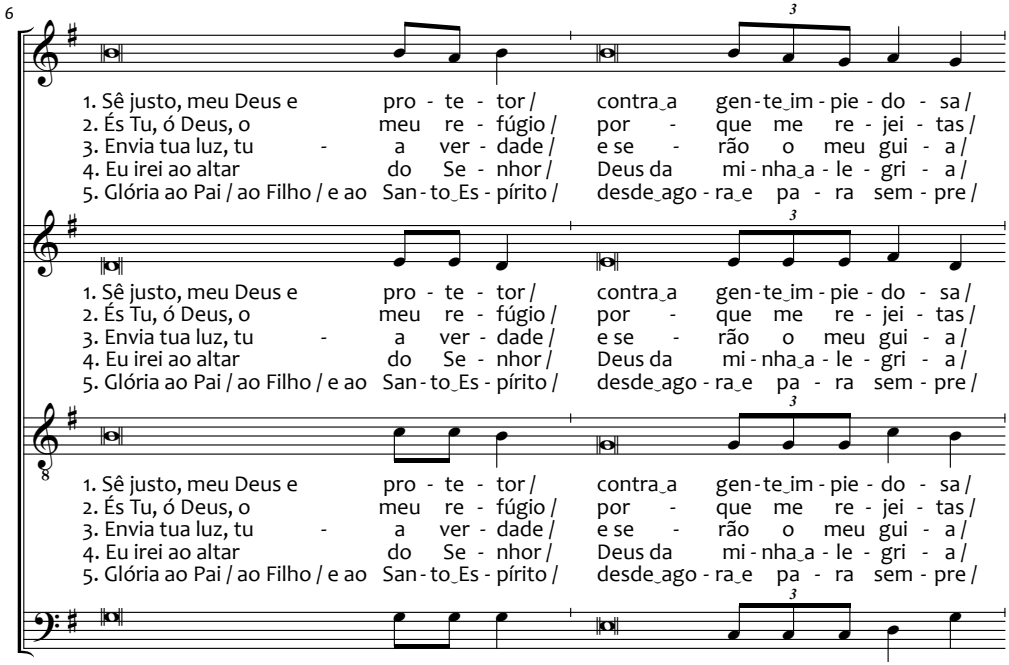

13
lento
dai-nos a paz, dai-nos a paz.
(boca fechada)
ff
pp
dai-nos a paz, dai-nos a paz.
(boca fechada)
13
lento
f
ff
pp
ppp

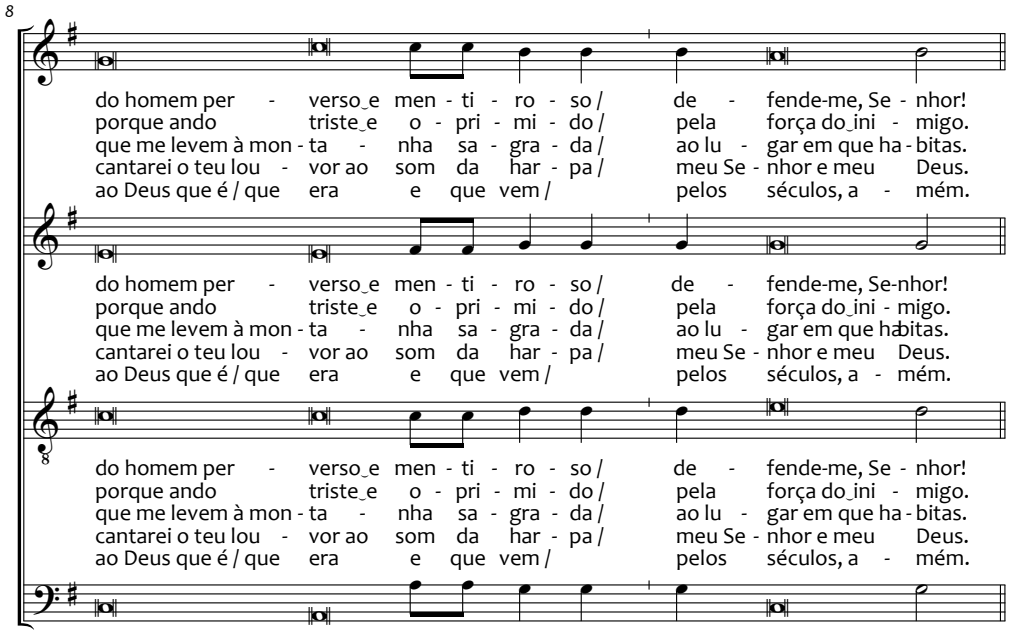
Sim, irei nº 1

cântico de entrada
para coro a 4 vozes mistas e órgão

Pe. João Lyrio Tallarico (1922-2009)



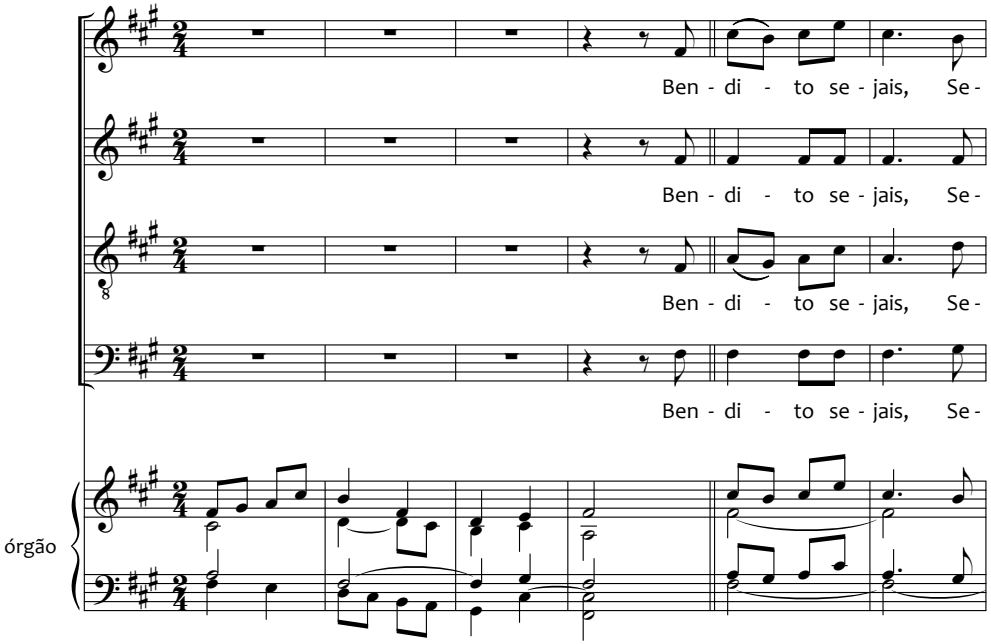

6
1. Sê justo, meu Deus e pro - te - tor / contra_a gen - te_im - pie - do - sa /
2. És Tu, ó Deus, o meu re - fúgio / por - que me re - jei - tas /
3. Envia tua luz, tu - a ver - dade / e se - rão o meu gui - a /
4. Eu irei ao altar do Se - nhor / Deus da mi - nha_a - le - gri - a /
5. Glória ao Pai / ao Filho / e ao San - to_Es - pírito / desde_ago - ra_e pa - ra sem - pre /
1. Sê justo, meu Deus e pro - te - tor / contra_a gen - te_im - pie - do - sa /
2. És Tu, ó Deus, o meu re - fúgio / por - que me re - jei - tas /
3. Envia tua luz, tu - a ver - dade / e se - rão o meu gui - a /
4. Eu irei ao altar do Se - nhor / Deus da mi - nha_a - le - gri - a /
5. Glória ao Pai / ao Filho / e ao San - to_Es - pírito / desde_ago - ra_e pa - ra sem - pre /
1. Sê justo, meu Deus e pro - te - tor / contra_a gen - te_im - pie - do - sa /
2. És Tu, ó Deus, o meu re - fúgio / por - que me re - jei - tas /
3. Envia tua luz, tu - a ver - dade / e se - rão o meu gui - a /
4. Eu irei ao altar do Se - nhor / Deus da mi - nha_a - le - gri - a /
5. Glória ao Pai / ao Filho / e ao San - to_Es - pírito / desde_ago - ra_e pa - ra sem - pre /


8
do homem per - verso_e men - ti - ro - so / de - fende-me, Se - nhor!
porque ando triste_e o - pri - mi - do / pela força do_ini - migo.
que me levem à mon - ta - nha sa - gra - da / ao lu - gar em que ha - bitas.
cantarei o teu lou - vor ao som da har - pa / meu Se - nhor e meu Deus.
ao Deus que é / que era e que vem / pelos séculos, a - mém.
do homem per - verso_e men - ti - ro - so / de - fende-me, Se-nhor!
porque ando triste_e o - pri - mi - do / pela força do_ini - migo.
que me levem à mon - ta - nha sa - gra - da / ao lu - gar em que habitas.
cantarei o teu lou - vor ao som da har - pa / meu Se - nhor e meu Deus.
ao Deus que é / que era e que vem / pelos séculos, a - mém.
do homem per - verso_e men - ti - ro - so / de - fende-me, Se - nhor!
porque ando triste_e o - pri - mi - do / pela força do_ini - migo.
que me levem à mon - ta - nha sa - gra - da / ao lu - gar em que ha - bitas.
cantarei o teu lou - vor ao som da har - pa / meu Se - nhor e meu Deus.
ao Deus que é / que era e que vem / pelos séculos, a - mém.

Ofertório Litúrgico nº 2

para coro a 4 vozes mistas e órgão

Pe. João Lyrio Tallarico (1922-2009)



7

nhor Deus do_u - ni - ver - so pe-lo pão que re - ce - be - mos da vos - sa bon-

nhor Deus do_u - ni - ver - so pe-lo pão que re - ce - be - mos da vos - sa bon-

nhor Deus do_u - ni - ver - so pe-lo pão que re - ce - be - mos da vos - sa bon-

nhor Deus do_u - ni - ver - so pe-lo pão que re - ce - be - mos da vos - sa bon-

13

da - de fru-to da ter - ra e do tra - ba - lho do ho - mem que_a-

da - de fru-to da ter - ra e do tra - ba - lho do ho - mem que_a-

da - de fru-to da ter - ra e do tra - ba - lho do ho - mem que_a-

da - de fru-to da ter - ra e do tra - ba - lho do ho - mem que_a-

18 *rit.*

go - ra vos a - pre-sen - ta - mos e pa - ra nós se vai tor -

go - ra vos a - pre-sen - ta - mos e pa - ra nós se vai tor -

go - ra vos a - pre-sen - ta - mos e pa - ra nós se vai tor -

go - ra vos a - pre-sen - ta - mos e pa - ra nós se vai tor -

18 *rit.*

23

nar pão da vi - da Ben - di - to se - ja Deus pa - ra sem - pre.

nar pão da vi - da Ben - di - to se - ja Deus pa - ra sem - pre.

nar pão da vi - da Ben - di - to se - ja Deus pa - ra sem - pre.

nar pão da vi - da Ben - di - to se - ja Deus pa - ra sem - pre.

23

30

Ben - di - to se - jais, Se-

Ben - di - to se - jais, Se-

Ben - di - to se - jais, Se-

Ben - di - to se - jais, Se-

30

37

nhor Deus do_u - ni - ver - so pe-lo vi - nho que re - ce - be - mos da

nhor Deus do_u - ni - ver - so pe-lo vi - nho que re - ce - be - mos da

nhor Deus do_u - ni - ver - so pe-lo vi - nho que re - ce - be - mos da

nhor Deus do_u - ni - ver - so pe-lo vi - nho que re - ce - be - mos da

37

42

vos - sa bon - da - de fru - to da vi - dei - ra e do tra - ba - lho do

vos - sa bon - da - de fru - to da vi - dei - ra e do tra - ba - lho do

vos - sa bon - da - de fru - to da vi - dei - ra e do tra - ba - lho do

vos - sa bon - da - de fru - to da vi - dei - ra e do tra - ba - lho do

42

48

rit.

ho - mem que_a - go - ra vos a - pre - sen - ta - mos e pa - ra nós se vai tor -

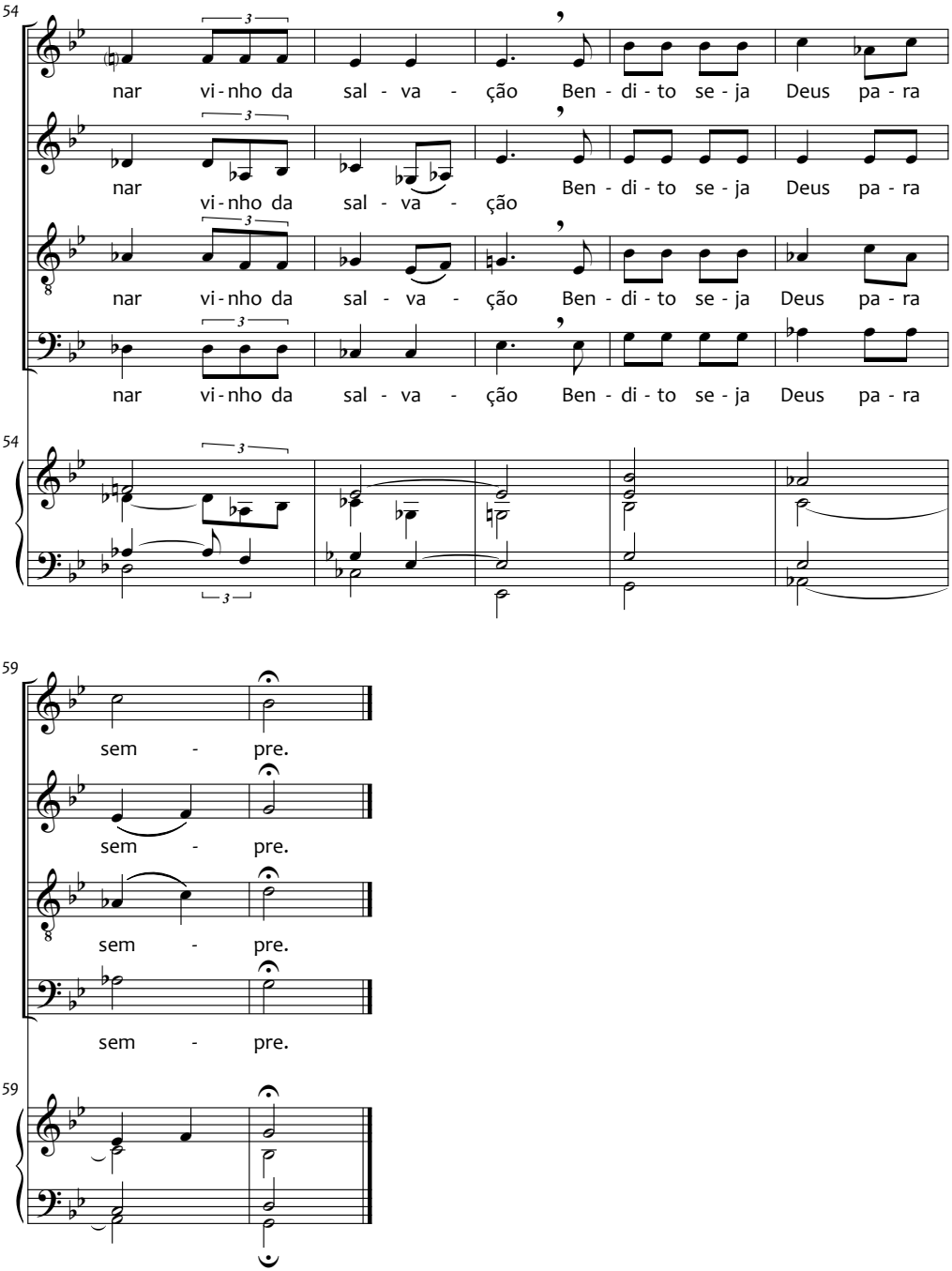
ho - mem que_a - go - ra vos a - pre - sen - ta - mos e pa - ra nós se vai tor -

ho - mem que_a - go - ra vos a - pre - sen - ta - mos e pa - ra nós se vai tor -

ho - mem que_a - go - ra vos a - pre - sen - ta - mos e pa - ra nós se vai tor -

48

rit.

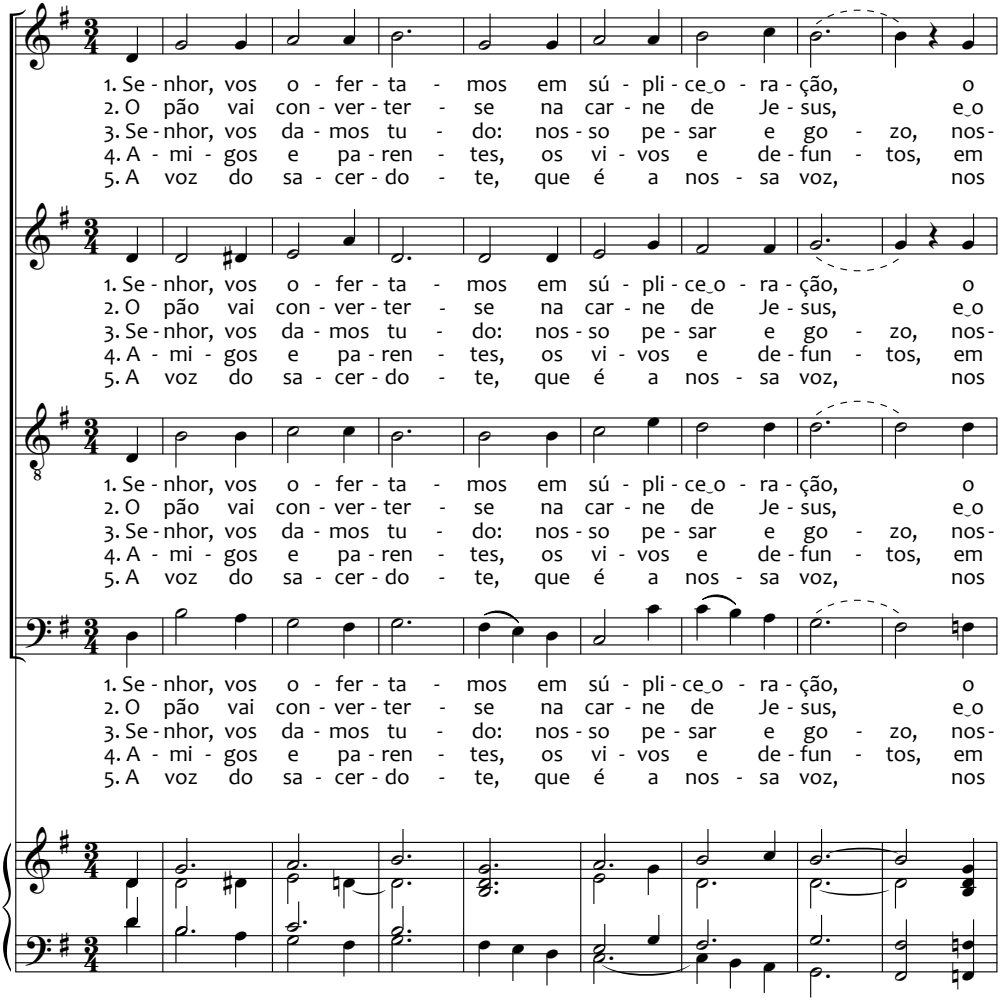

54
nar vi-nho da sal - va - ção Ben - di - to se - ja Deus pa - ra
nar vi-nho da sal - va - ção Ben - di - to se - ja Deus pa - ra
nar vi-nho da sal - va - ção Ben - di - to se - ja Deus pa - ra
nar vi-nho da sal - va - ção Ben - di - to se - ja Deus pa - ra
54
59
sem - pre.
sem - pre.
sem - pre.
sem - pre.
59

Senhor, vos ofertamos

Ofertório popular

para coro a 4 vozes mistas e órgão "ad libitum"

polifonia: Pe. João Lyrio Tallarico (1922-2009)



9

cá - li - ce com vi - nho e na pa - te - na_o pão, o
vin - ho se - rá san - gue que der - ra - mou na cruz, e_o
sa_a - le - gri - a_e do - res, tra - ba - lhos e re - pou - so, nos -
tor - no des - ta me - sa es - ta - mos to - dos jun - tos, em
dá a hós - tia vi - va, que so - mos to - dos nós, nos

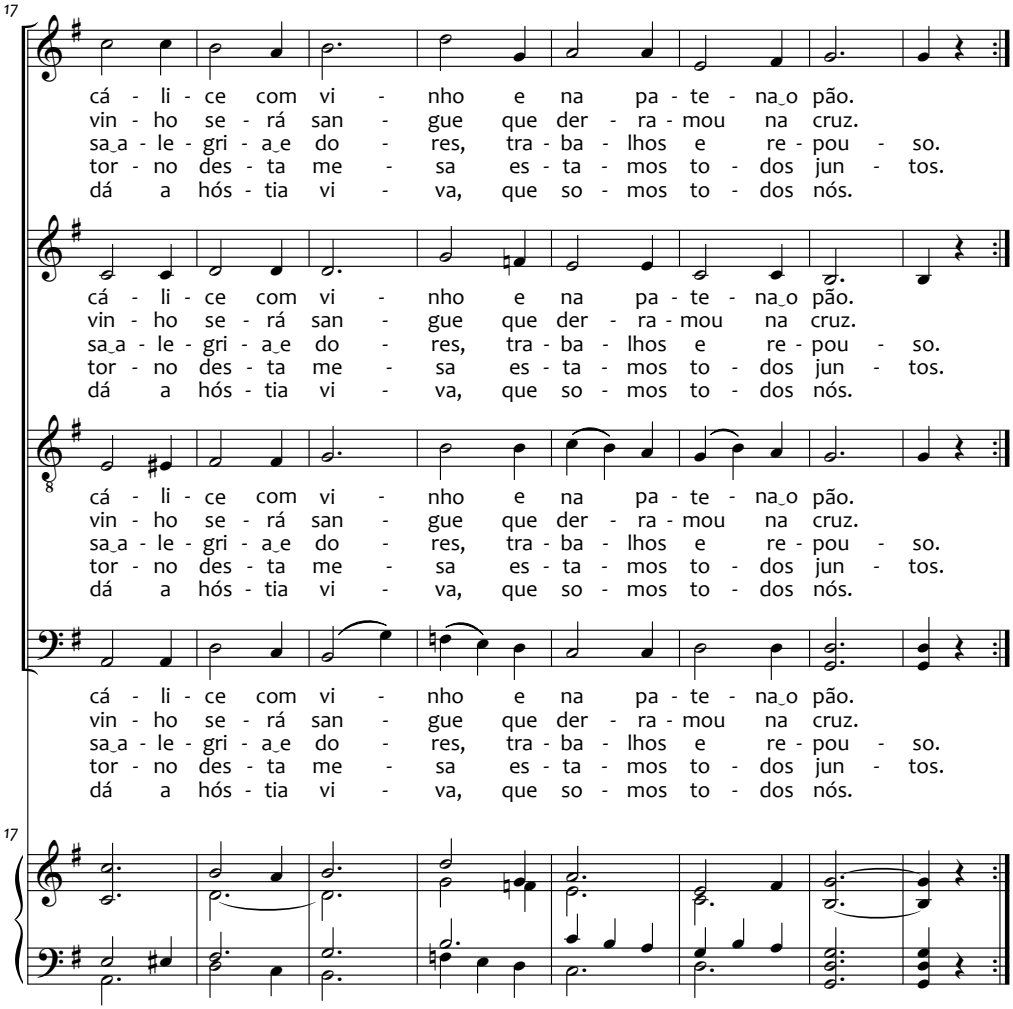
cá - li - ce com vi - nho e na pa - te - na_o pão, o
vin - ho se - rá san - gue que der - ra - mou na cruz, e_o
sa_a - le - gri - a_e do - res, tra - ba - lhos e re - pou - so, nos -
tor - no des - ta me - sa es - ta - mos to - dos jun - tos, em
dá a hós - tia vi - va, que so - mos to - dos nós, nos

8

cá - li - ce com vi - nho e na pa - te - na_o pão, o
vin - ho se - rá san - gue que der - ra - mou na cruz, e_o
sa_a - le - gri - a_e do - res, tra - ba - lhos e re - pou - so, nos -
tor - no des - ta me - sa es - ta - mos to - dos jun - tos, em
dá a hós - tia vi - va, que so - mos to - dos nós, nos

cá - li - ce com vi - nho e na pa - te - na_o pão, o
vin - ho se - rá san - gue que der - ra - mou na cruz, e_o
sa_a - le - gri - a_e do - res, tra - ba - lhos e re - pou - so, nos -
tor - no des - ta me - sa es - ta - mos to - dos jun - tos, em
dá a hós - tia vi - va, que so - mos to - dos nós, nos

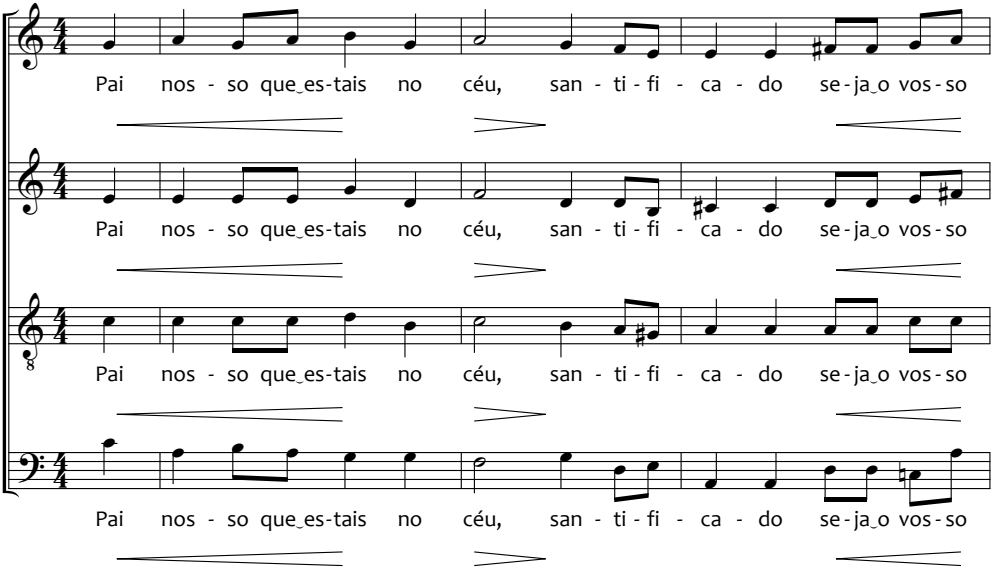
9


17
cá - li - ce com vi - nho e na pa - te - na_o pão.
vin - ho se - rá san - gue que der - ra - mou na cruz.
sa_a - le - gri - a_e do - res, tra - ba - lhos e re - pou - so.
tor - no des - ta me - sa es - ta - mos to - dos jun - tos.
dá a hós - tia vi - va, que so - mos to - dos nós.
cá - li - ce com vi - nho e na pa - te - na_o pão.
vin - ho se - rá san - gue que der - ra - mou na cruz.
sa_a - le - gri - a_e do - res, tra - ba - lhos e re - pou - so.
tor - no des - ta me - sa es - ta - mos to - dos jun - tos.
dá a hós - tia vi - va, que so - mos to - dos nós.
8
cá - li - ce com vi - nho e na pa - te - na_o pão.
vin - ho se - rá san - gue que der - ra - mou na cruz.
sa_a - le - gri - a_e do - res, tra - ba - lhos e re - pou - so.
tor - no des - ta me - sa es - ta - mos to - dos jun - tos.
dá a hós - tia vi - va, que so - mos to - dos nós.
cá - li - ce com vi - nho e na pa - te - na_o pão.
vin - ho se - rá san - gue que der - ra - mou na cruz.
sa_a - le - gri - a_e do - res, tra - ba - lhos e re - pou - so.
tor - no des - ta me - sa es - ta - mos to - dos jun - tos.
dá a hós - tia vi - va, que so - mos to - dos nós.
17

Pai nosso

para coro a 4 vozes mistas

Pe. João Lyrio Tallarico (1922-2009)



4

no - me, ve - nha_a nós o vos - so rei - no, se - ja fei - ta a vos - sa von-

no - me, ve - nha_a nós o vos - so rei - no, se - ja fei - ta a vos - sa von-

no - me, ve - nha_a nós o vos - so rei - no, se - ja fei - ta a vos - sa von-

no - me, ve - nha_a nós o vos - so rei - no, se - ja fei - ta a vos - sa von-

8

ta - de as-sim na ter - ra co - mo no céu. O pão nos-so de ca - da

p *pp*

ta - de as-sim na ter - ra co - mo no céu. O pão nos-so de ca - da

p *pp*

ta - de as-sim na ter - ra co - mo no céu. O nos-so de ca - da

p *pp*

ta - de as-sim na ter - ra co - mo no céu. O pão nos-so de ca - da

p *pp*

12

di - a o pão nos - so de ca - da di - a nos dai ho - je, per - do-

ppp

di - a o pão nos - so de ca - da di - a nos dai ho - je, per - do-

ppp

di - a o pão nos - so de ca - da di - a nos dai ho - je, per - do-

ppp

di - a o pão nos - so de ca - da di - a nos dai ho - je, per - do-

ppp

18

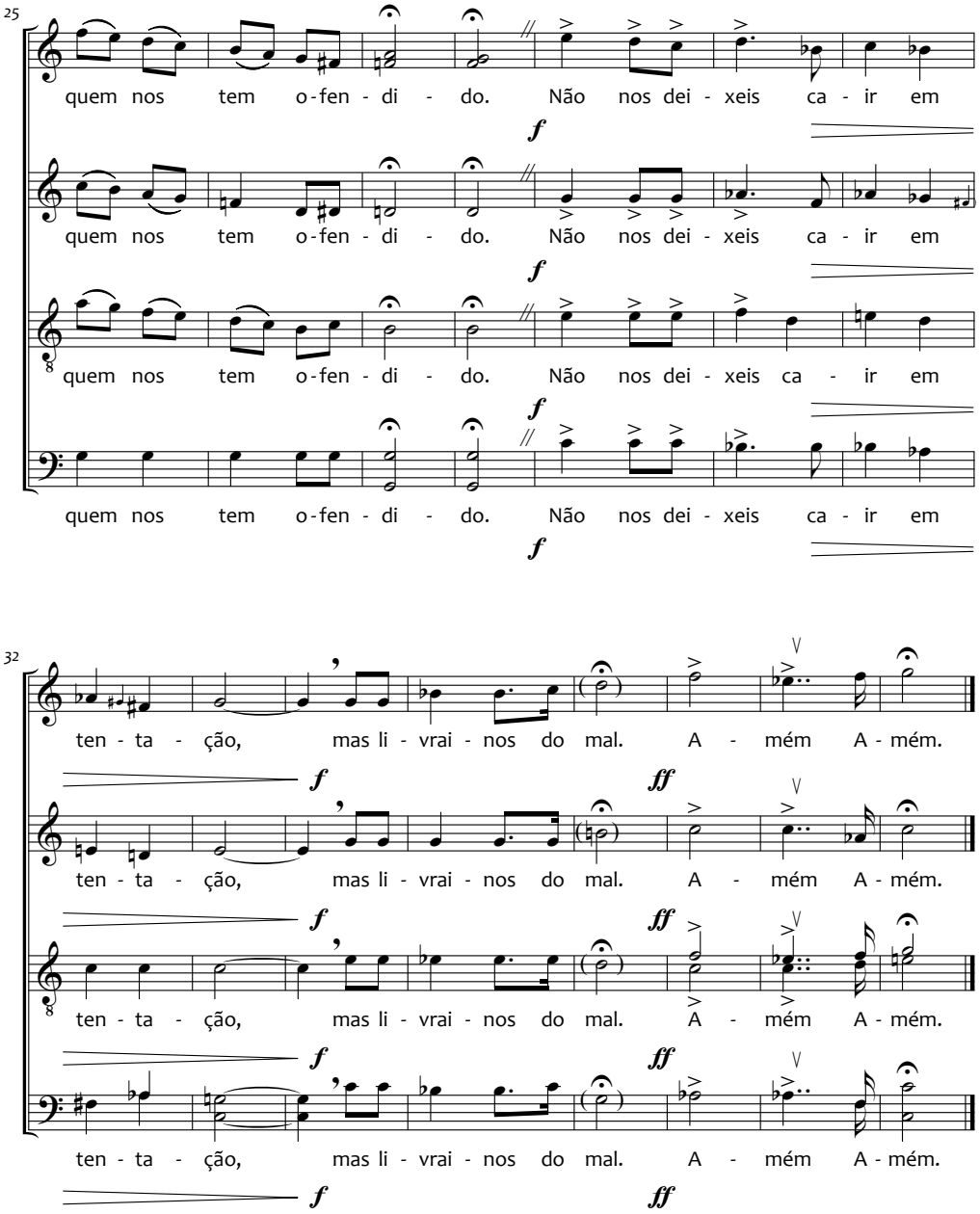
crescendo e accelerando

ai - nos as nos - sas o - fen - sas as - sim co-mo nós per - do - a - mos a

ai - nos as nos - sas o - fen - sas as - sim co-mo nós per - do - a - mos a

ai - nos as nos - sas o - fen - sas as - sim co-mo nós per - do - a - mos a

ai - nos as nos - sas o - fen - sas as - sim co-mo nós per - do - a - mos a

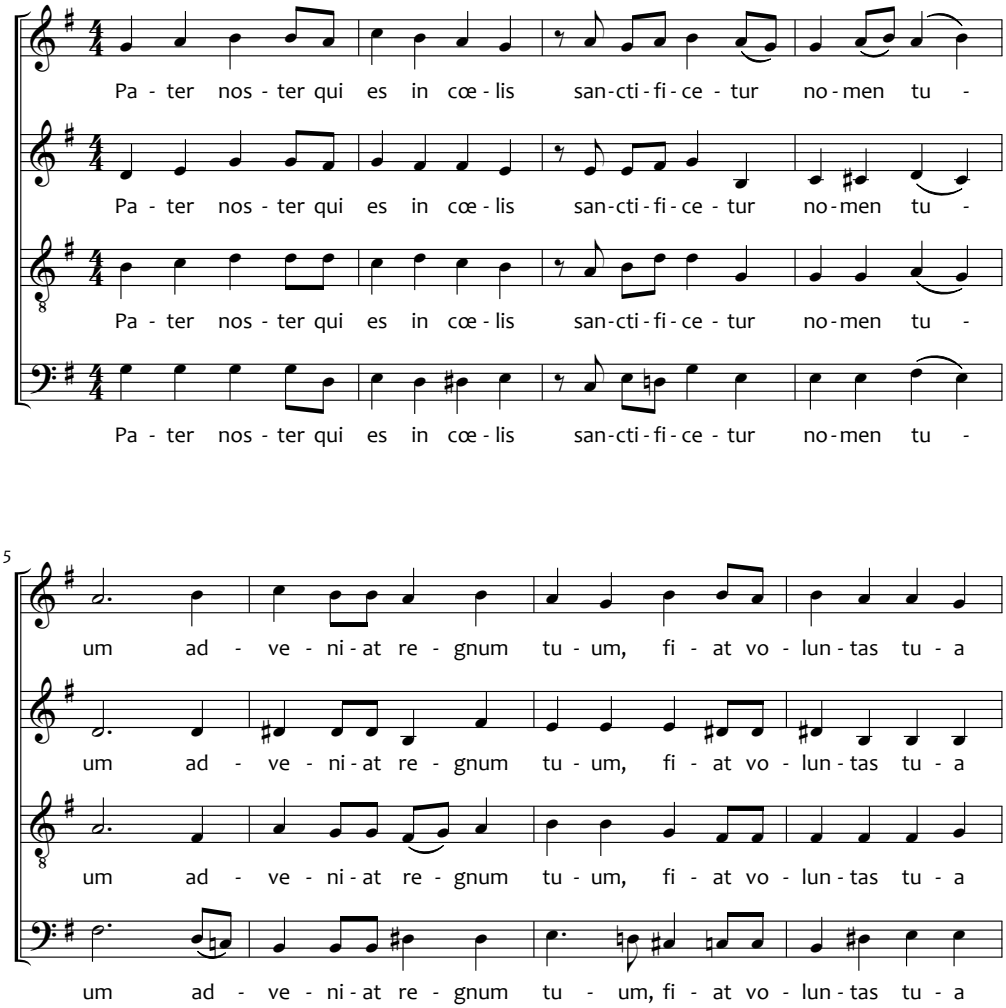

25
quem nos tem o-fen-di-do. Não nos dei-xeis ca-ir em
f
quem nos tem o-fen-di-do. Não nos dei-xeis ca-ir em
f
quem nos tem o-fen-di-do. Não nos dei-xeis ca-ir em
f
quem nos tem o-fen-di-do. Não nos dei-xeis ca-ir em
f
32
ten-ta-ção, mas li-vrai-nos do mal. A-mém A-mém.
f ff
ten-ta-ção, mas li-vrai-nos do mal. A-mém A-mém.
f ff
ten-ta-ção, mas li-vrai-nos do mal. A-mém A-mém.
f ff
ten-ta-ção, mas li-vrai-nos do mal. A-mém A-mém.
f ff

Pater noster

para coro a 4 vozes mistas

(a melodia da 1ª parte é a do canto gregoriano)

Pe. João Lyrio Tallarico (1922-2009)



9

si-cut in cœ-lo et in ter - ra Pa - nem no-strum quo - ti-di-a - num da

si-cut in cœ-lo et in ter - ra Pa - nem no-strum quo - ti-di-a - num da

si-cut in cœ-lo et in ter - ra Pa - nem no-strum quo - ti-di-a - num da

si-cut in cœ-lo et in ter - ra Pa - nem no-strum quo - ti-di-a - num da

13

no-bis ho - di - e et di-mit-te no-bis de-bi-ta nos - tra si-cut et nos di-

no-bis ho - di - e et di-mit-te no-bis de-bi-ta nos - tra si-cut et nos di-

no-bis ho - di - e et di-mit-te no-bis de-bi-ta nos - tra si-cut et nos di-

no-bis ho - di - e et di-mit-te no-bis de-bi-ta nos - tra si-cut et nos di-

18

mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus nos - tris et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti -

mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus nos - tris et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti -

mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus nos - tris et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti -

mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus nos - tris et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti -

24

o - nem sed li - be - ra nos a ma - lo A - men A - men

o - nem sed li - be - ra nos a ma - lo A - men A - men

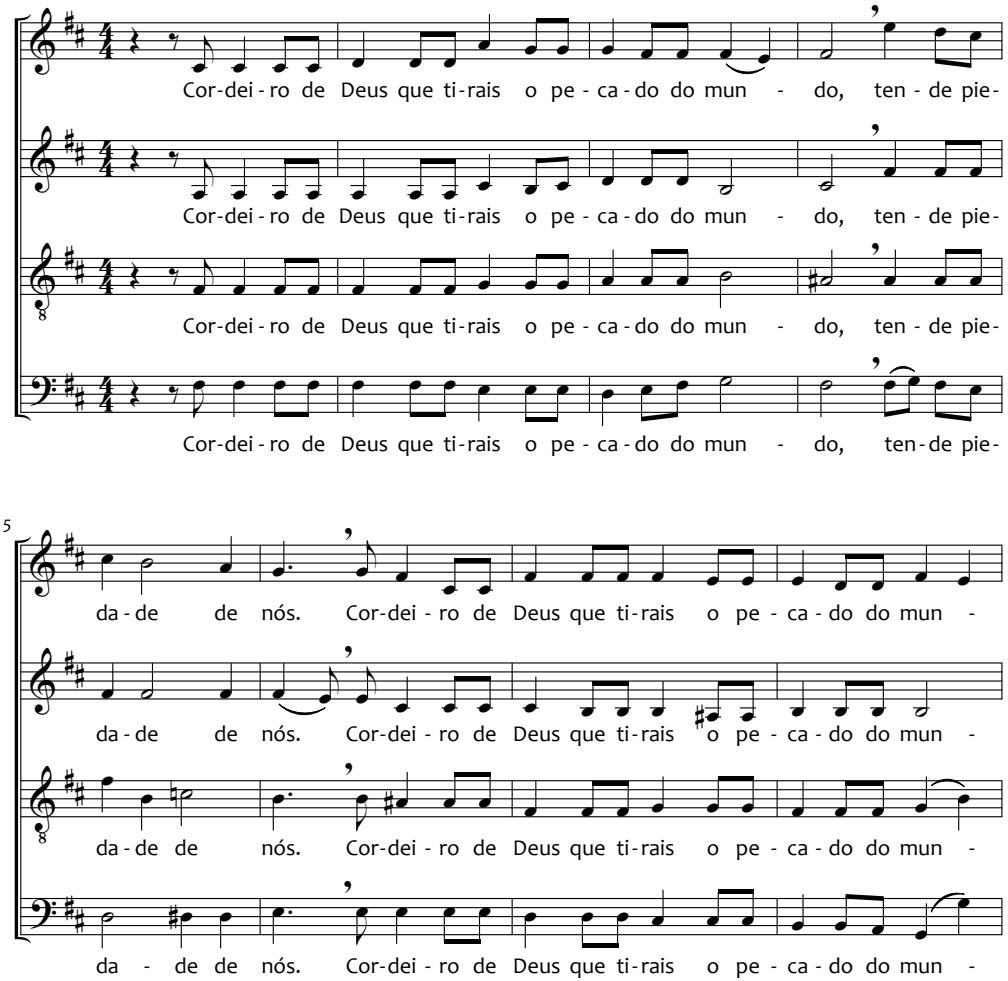
o - nem sed li - be - ra nos a ma - lo A - men A - men

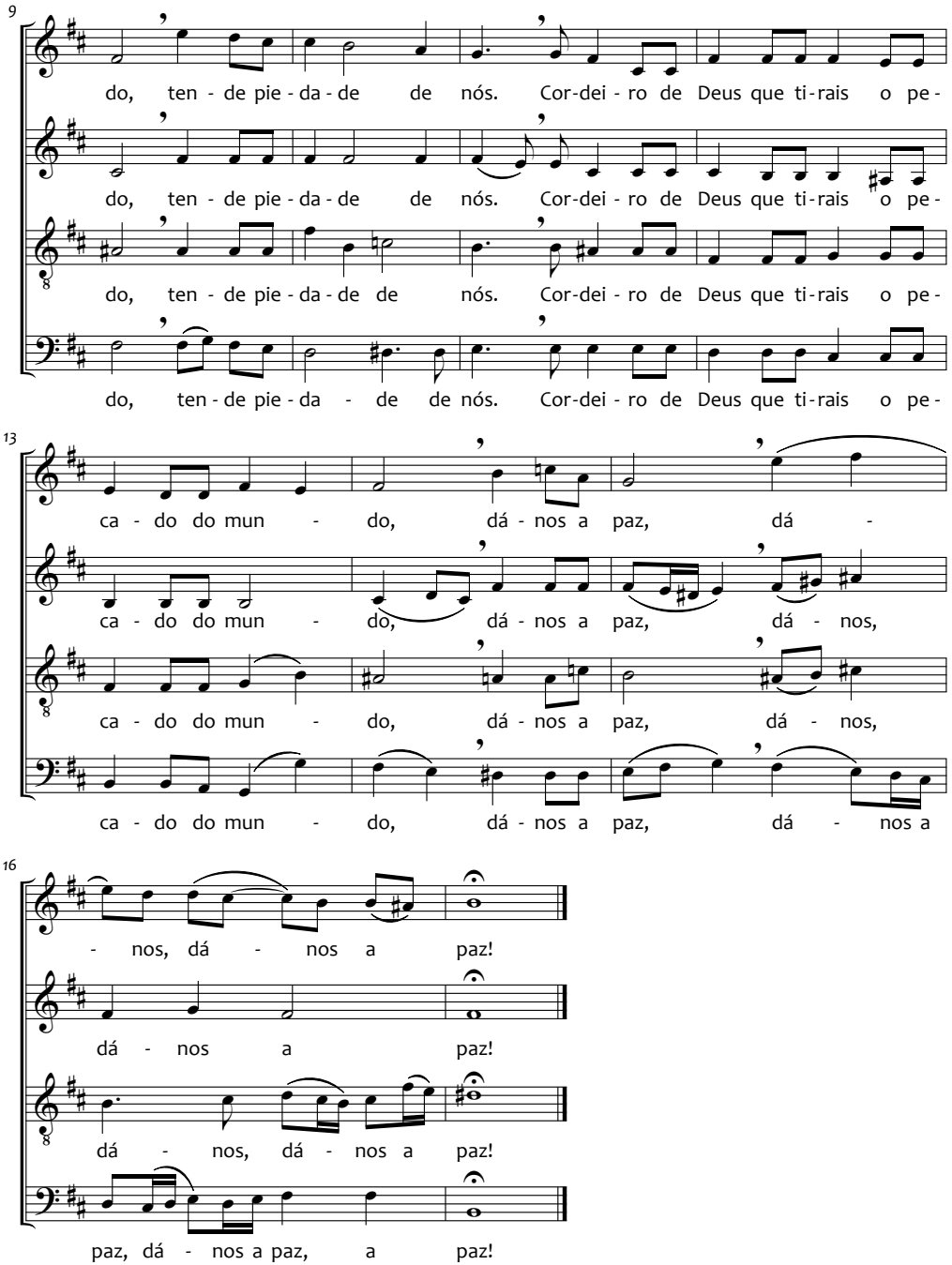
o - nem sed li - be - ra nos a ma - lo A - men A - men

Cordeiro de Deus

para coro a 4 vozes mistas "a cappella"

Pe. João Lyrio Tallarico (1922-2009)




9
do, ten - de pie - da - de de nós. Cor-dei - ro de Deus que ti-rais o pe-
do, ten - de pie - da - de de nós. Cor-dei - ro de Deus que ti-rais o pe-
do, ten - de pie - da - de de nós. Cor-dei - ro de Deus que ti-rais o pe-
do, ten - de pie - da - de de nós. Cor-dei - ro de Deus que ti-rais o pe-
13
ca - do do mun - do, dá - nos a paz, dá -
ca - do do mun - do, dá - nos a paz, dá - nos,
ca - do do mun - do, dá - nos a paz, dá - nos,
ca - do do mun - do, dá - nos a paz, dá - nos a
16
- nos, dá - nos a paz!
dá - nos a paz!
dá - nos, dá - nos a paz!
paz, dá - nos a paz, a paz!